

Biblioteca Adelphi 315

Mario Praz

LA CASA DELLA VITA



La casa di Mario Praz è una delle rarissime meraviglie che siano apparse nella Roma moderna. E questo libro è la storia di come quella casa (Palazzo Ricci, nella gloriosa via Giulia, e infine Palazzo Primoli, ultima residenza di Praz, oggi aperto al pubblico come museo) sia concresciuta alla vita del suo abitatore, intrecciandovisi in modo inestricabile: sì che soltanto attraverso i suoi oggetti - i mobili Impero, allora quasi spregiati, ma anche tutto ciò che le pompose storie dell'arte trascurano: cere, ventagli, quadri d'interni, *conversation pieces* - il grande critico, che ha sempre amato la luce riflessa degli specchi e perciò ha saputo percepire con magistrale acutezza il rifrangersi dei gusti e degli echi nella letteratura e nell'arte, è riuscito a raccontare se stesso. E mentre ci fa attraversare, stanza dopo stanza, la «casa della vita», il suo tono è quello di un'amabile guida, prodigiosamente erudita, che sia anche però un saggista e memorialista della specie più felice: la specie di Lamb, di De Quincey, di Pater. Alla fine il lettore si aggirerà in questo «museo vivo» come in una foresta incantata, che un potente artificio tiene divisa dalla vita immediata, ma proprio per catturare la vita segreta delle immagini riflesse - talvolta attraversata da illustri scrittori e personaggi della cultura europea del Novecento che sembrano affiorare dalle «acque intorbidate» di un «antico specchio».

Di Mario Praz (1896-1982) sono apparsi presso Adelphi *Voce dietro la scena* (1980), *Il mondo che ho visto* (1982) e il *Carteggio* con Emilio Cecchi (1985).

«La scena è misteriosa e può sembrare anche cupa. Una signora vestita di raso nero-viola, con un caschetto dello stesso colore, guarnito d'una penna di struzzo, che le cala sulla fronte e lascia scoperta la bionda capigliatura, accosta il viso al vetro d'una finestra (che riflette l'immagine) guardando sulla strada, come se spiasse il sopraggiungere o l'allontanarsi di qualcuno, mentre s'abbottona uno dei guanti bianchi. I particolari del vestito della donna, gli orecchini di turchesi, la croce tempestata di turchesi al suo collo, la catenella con la *châtelaine* sul petto, la tenda di merletto della finestra, il comò dietro la donna, un mobile di tipo veneziano laccato di verde e dipinto a fiorami, le fotografie appoggiate allo specchio, i fiori, le bottiglie di vetro scuro, il cofanetto, la vaschetta di *cloisonné* posati sul comò, le stampe incorniciate alle pareti, tra cui una che riproduce il famoso duello in maschera nella neve, *La Mort de Pierrot* di Léon Gerôme, e un'altra tolta da un quadro dello stesso Saintin, *Deuil de coeur*, lo specchio inclinato appeso alla parete sinistra che riflette gli oggetti sul comò, il tappeto orientale per terra, tutto è reso con tale perfetta minuzia (si potrebbero contare i capelli - come dicono i ciceroni da strapazzo), che l'autore potrebbe definirsi un Van Eyck della fine dell'Ottocento. Il quadro reca la data 1870 e la firma Saintin».

In copertina: Jules-Émile Saintin (1829-1894),
Figura femminile in piedi accanto alla finestra
(1870). Palazzo Primoli, Roma.

**Scansione, ocr e conversione a cura di
Natjus**

Ladri di Biblioteche



BIBLIOTECA ADELPHI

315

DELLO STESSO AUTORE:

Il mondo che ho visto

Voce dietro la scena

Carteggio Cecchi-Praz

MARIO PRAZ

La casa della vita

**NUOVA EDIZIONE ACCRESCIUTA CON
27 ILLUSTRAZIONI FUORI TESTO**



ADELPHI EDIZIONI

Le fotografie dell'appartamento di Palazzo Ricci sono di Oscar Savio, quelle dell'appartamento di Palazzo Primoli di Robert Emmet Bright.

Quinta edizione: novembre 2012

© 1979 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-1185-9

INDICE

VIA GIULIA

L'INGRESSO

LA CASA DI GHIACCIO

LA BIBLIOTECA D'UN CONDOTTIERO

AVVENTURE DI SETTE ORE

LA CAMERA DA PRANZO

MADEMOISELLE GÉRARD

PORCELLANE DI NAPOLI

LE BELLE NAVI E LE BELLE CASE

LAURA

UNO SPECCHIO E UNA PALLA DI VETRO
BLU

L'UBRIACO SOTTO LA FINESTRA

DUE PAIA D'OCCHI AZZURRI

SALETTA DI PASSAGGIO

UN CIMELIO DI BYRON

L'ALTARE

RITRATTI DI CERA

COME PER NEGROMANZIA

CAMERA DI LUCIA

LETIZIA

UN PITTORE D'OGGI

CASE DI BAMBOLE

JULES-ÉMILE SAINTIN

IL SALONE

UN RITRATTO DI GIUSEPPINA GRASSINI

PITTURE D'INTERNI

IL POETA KEATS E LO STILE REGENCY

UN RITRATTO DI UGO FOSCOLO

IL BOUDOIR

GITA A SPERLONGA

FIORI SOTTO CAMPANA

PAVANA PER UNA VIA DEFUNTA

PALAZZO PRIMOLI

VENTI ANNI DOPO

INDICE DELLE PERSONE E DELLE MATERIE

LA CASA DELLA VITA

Je crois que le plus grand attrait des choses est dans le souvenir qu'elles réveillent dans le coeur ou dans l'esprit, mais surtout dans le coeur... Le regret du temps écoulé, le charme des jeunes années, la fraîcheur des premières impressions agissent plus sur moi que le spectacle même.

DELACROIX, *Journal*, 1, 269.

What sort of diary should I like mine to be? Something loose knit and yet not slovenly, so elastic that it will embrace any thing, solemn, slight or beautiful that comes into my mind. I should like it to resemble some deep old desk, or capacious holdall, in which one flings a mass of odds and ends without looking them through.

A Writer's Diary, Being
Extracts from the Diary of
Virginia Woolf, p. 13.

VIA GIULIA

Le note aggiunte alla presente edizione sono
contrassegnate da parentesi quadre.

Negli anni in cui studiavo legge a Roma abitavo in camere d'affitto che, a ripensarci ora, mi pare debbano essere state squallide assai; del resto, di esse ho un ricordo impreciso, ma ne è rimasta quella vaga indolenzita sensazione di squallore. Ero venuto a studiar legge a Roma perché a Firenze non c'era quella facoltà, e a Bologna, dove avevo frequentato il primo anno, non m'ero trovato affatto bene; un po' per il clima freddo, che incolpavo d'una specie di bronchite che m'ero buscata, un po' anche perché, in una città dove gli studenti di solito si divertivano un mondo, io non riuscivo a divertirmi gran che. Non conoscevo famiglie facoltose, come ne conosceva un mio amico di Firenze, che mi raccontava di pranzi raffinati a cui era invitato e di ambienti aristocratici che frequentava: i Malvezzi (erano i Malvezzi?) avevano nel salotto poltrone Impero, con certe sfingette dorate... notate che a quel tempo io non m'ero ancora fissato sullo stile Impero, e tuttavia codesto particolare me lo ricordo.

Ma da tali splendori io ero escluso, e l'unica famiglia che io conoscessi era quella d'una lontana parente, sposata a un dottore, che aveva sì da ragazza il titolo di contessina e possedeva con altre due sorelle e un fratello un gran palazzone a Fano, ma il suo appartamento di Bologna non si distingueva da altri appartamenti borghesi, se non per qualche amminicolo proveniente da quel palazzone di Fano, che si notava appena, e quanto a inviti a pranzo, sì e no

se m'invitò due volte in un anno, e di quei pranzi m'è rimasta nella memoria solo la noia. Né mi piaceva affatto la vita goliardica di Bologna, quelle perlustrazioni di piccole strade e case malfamate, Via Brocchindosso e simili, a cui ogni matricola veniva iniziata come a un servizio non meno obbligatorio del militare. Si faceva flanella, si «bruciava il paglione», si sostava in anticamere rossocupe con donne — di solito grossolane — molto discinte, e sia quelle anticamere che i caffè, dove s'imbrattavano di cioccolata o d'altro gli osceni documenti matricolini, eran pieni di fumo di sigarette, fumo stantio venato d'altri odori. Ma l'odore che più mi ricordo di Bologna è quello di mosto, che dalle cantine invadeva, d'autunno, gl'inter-minabili portici, dando a certe strade poco frequentate un pungente sapore rustico che, venendo io dalla gentile Firenze, mi dava il senso d'un'atmosfera di rozza *kermesse* da cui mi sentivo molto alieno. Poi venne l'intervento dell'Italia nella prima guerra europea, e l'ultima mia memoria di Bologna d'allora è l'oscuramento, i lampioni dipinti di turchino, e i grandi ippocastani fioriti di ferme candele nel parco Margherita, dove passeggiavi una delle ultime sere, una sera di prima estate afosa e rossastra, con un compagno d'università che era molto depresso perché doveva andare sotto le armi, e temeva di morire — come infatti accadde.

Io non avevo da fare il soldato, ero inabile, e mi sentivo menomato di fronte ai compagni che partivano pieni di grandi idee: idee che erano anche le mie, o così credevo, ma come potevo dirle a testa alta se poi alle parole non seguivano i fatti? Enrico negli alpini, Carlo in artiglieria, Piero, anche Piero, così tormentato da contrasti e da problemi, era felice ora di vestire

la divisa, perché qualchedun altro decideva per lui. Io, arrossisco a dirlo, scrissi a una ragazza a cui m'ero mezzo fidanzato durante i bagni a Cattolica, che se l'intensità del desiderio fosse bastata, io partecipavo alla guerra come gli altri — che sciocchezze si scrivono, soprattutto alle ragazze dinanzi a cui non si vuol fare brutta figura!

Questa ragazza abitava a Roma in Via Collina, e forse anche per lei chiesi alla famiglia di farmi iscrivere alla Facoltà di giurisprudenza di Roma. Poi i genitori della ragazza mi misero con le spalle al muro: ma come potevo fidanzarmi in secondo anno d'università, senza un soldo di mio, incerto com'ero anche della mia vocazione? Finì che ci lasciammo, e proprio in quel primo trimestre della sessione 1915-16 in cui, con l'idea d'abitare nel cuore di Roma, m'ero trovato una camera nientemeno che a Piazza Navona, nella casa a destra di chi guarda San Giacomo degli Spagnoli. Dalle finestre la vista era incantevole, ma quello era un autunno piovoso, la casa era allora malandata e sudicia (mi pare che oggi l'abbiano rinnovata), e la mia grande camera era infestata da insetti: pulci certamente (Roma allora ne era piena, e tale è rimasta fino alla seconda guerra mondiale), e probabilmente anche di peggio. Languivo d'apprensione nervosa, disappetenza e disorientamento. Roma bassa era umida, c'era nell'aria un persistente tanfetto di caciottelle. Sicché quando vi ritornai dopo le vacanze di Natale presi alloggio in Via Firenze, e negli anni seguenti in Via Principe Umberto (che dopo si è chiamata Regina Giovanna di Bulgaria, e ora Via Turati, mi pare, e farei presto a verificarlo, ma che importa? forse domani cambierà nome di nuovo). Via Firenze

era allora una strada molto tranquilla (ben diversa dall'odierno parcheggio di automobili), e la mia camera, in uno dei piani superiori, con basse finestre, non sarebbe stata affatto sgradevole, ma era insomma una camera d'affitto, e tanto basta. Fu in quella casa che ascoltai per la prima volta la radio, mettendomi contro le orecchie una cuffietta metallica. Che dire poi delle camere che occupai in Via Principe Umberto, in un grande caseggiato dove abitava mia zia, presso l'incrocio di Via Gioberti, da cui saliva il rumore delle tranvie dei Castelli che in quel punto urtavano negli scambi dei binari. Una di queste camere, presso una coppia impiegatizia che non faceva che leticare (una volta mi toccò d'interpormi), aveva una carta rosa alle pareti, e io la decorai con vedute a colori di città devastate dai tedeschi, che avevo ricavato da un fascicolo della «Illustration».

Ma le grandi avventure di quegli anni, di quei tre anni a Roma — anni di guerra, ma quella guerra, a parte il disastro di Caporetto, non si faceva sentire davvero come si fece sentire la seconda — le grandi avventure furono le passeggiate in cui io, spesso in compagnia di Vittorio, scoprivo Roma, le strade della Roma dei Papi, i palazzi, le chiese; e il primo anno non vedevamo che la Roma medievale. C'era allora il mercato dei libri e delle anticaglie al Campo dei Fiori, e lì comprai la versione italiana della *Storia di Roma nel Medioevo* del Gregorovius e feci il mio primo acquisto d'un oggetto antico, un crocifisso d'avorio, forse suggestionato da una frase di Thomas Griffiths Wainewright, «*the pale gleam of two noble Christi Crucifixi*», riportata in *Pen, Pencil and Poison* di Oscar Wilde che allora leggevamo prendendo lezioni d'inglese da un insegnante grosso e rossiccio che non aveva

davvero nulla della raffinatezza degli Ernest e Gilbert, dei Cyril e Vivian wildiani. Ancora a quei tempi s'indugiava in certi quartieri di Roma come il Celio, l'Aventino, e la strada polverosa che dal Colosseo menava alle Terme di Caracalla e alla Via Appia, quel clima così descritto dal Gregorovius: «In quell'epoca precedente alla catastrofe finale del papato politico... la città, arrugginita e malandata, si presentava coperta della patina dei secoli. Essa era ancora impregnata del fascino melanconico del barbaro Medioevo... mentre le rovine secolari, non del tutto ancora scavate né ripulite in modo pedantesco, né incivilite con metodi archeologici, ricordavano nel loro abbandono pittoresco i tempi leggendari dei *Mira-bilia Urbis Romae*». Più tardi, suggestionati anche dalle lezioni di Antonio Muñoz (perché più che i corsi di legge che dovevamo frequentare, c'interessavano quelli di lettere che seguivamo per nostro conto), ci entusiasammo per la Roma barocca.

Fu da solo che scoprii Via Giulia, come un forestiero qualunque, col Baedeker alla mano. E la strada mi fece una grande impressione, perché era quieta come una via signorile d'una città di provincia; quieta come un corridoio tra quelle stanze che erano i cortili dei palazzi, o come la navata d'una chiesa tra le cappelle: e i cortili si visitavano pieni di stupita reverenza pel loro segreto silenzio appena animato dal suono d'una fontana. Tra tutti quei cortili mi rimase impresso nella memoria quello di Palazzo Ricci in cui s'entrava per un vasto androne a volte, e in fondo s'apriva lo spiazzo coperto di ghiaia sotto il cielo, tra muri tappezzati d'edera, con una statua bianca di donna del 1840 che teneva sulle ginocchia un libro aperto coll'effigie di Dante, e guardava assorta dinanzi a sé. Costì la fontana

gorgogliava più dolcemente, e mi distaccai da quel cortile a malincuore, ripromettendomi di visitarlo spesso.

Per questo, più di quindici anni dopo, quando, trasferitomi a Roma, cercai casa con quella che era allora la mia giovine moglie, per prima cosa decisi di fare quella ricerca in Via Giulia. Nel 1934 la strada era ancora tranquilla, forse non più come nel 1917, e certo non più come ai tempi della giovinezza del marchese Giulio Ricci — che doveva diventare mio padrone di casa — il quale mi narrò poi che tra i selci qua e là cresceva l'erba, che a Piazza Farnese c'era una stazione di «botti», e in tutto il quartiere c'era odore di stalla per le rimesse delle carrozze signorili, e di tanto in tanto dalla chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte (quella di cui il Belli aveva scritto: «E ffa' ppuro li fiori a fforza d'ossi! Anime sante, che bber rifrigerio!») veniva un corteo d'incappucciati con le torce e una barella, come nelle figure di *Un An à Rome* di Thomas — Via Giulia, ai tempi in cui era giovine il marchese Ricci, non era poi molto diversa da come l'avevano vista il Thomas che nel 1820 ritraeva i costumi del popolo, e Letarouilly che nel 1840 delineava in nitidi disegni al tratto i palazzi della vecchia Roma, facendoli apparire puri, sfaccettati come diamanti, al modo degli edilizi nelle figure del *Sogno di Polifilo*: e non sarebbe molto diversa neanche oggi, se non per l'intrusione del Liceo Virgilio, e per la lacuna provocata dallo sfondamento in corrispondenza del Ponte Mazzini — come può giudicarsi nei giorni festivi, allorché non è ingombra d'una doppia fila d'automobili in sosta. Ma ora, tranne il pomeriggio di quei giorni, soprattutto delle domeniche d'estate, quando tutti o quasi i romani vanno al mare, dov'è ora il silenzio,

quel sereno silenzio di Via Giulia che m'era rimasto nell'anima da quel lontano giorno del 1917 in cui la visitai la prima volta, quel silenzio che aveva una fisionomia, un ritmo come quello d'una musica udita che sempre si è desiderato di riudire ancora?

La prima strada che visitai cercando casa a Roma fu dunque Via Giulia, e dapprima vedemmo un appartamento modesto proprio nell'edificio che poco dopo dovevano abbattere per costruire quel capolavoro del Liceo Virgilio: scale ripide, stanze piccole, non davvero quel che cercavamo; quando, uscendo da quella modesta casa, leggemmo un appigionasi sulla porta di Palazzo Ricci, a cui non avevamo neanche pensato prima, sicuri che sarebbe stato aspirare tropp'alto. Soprattutto ci piacquero gli alti soffitti a lacunari, tanto è vero che la tentazione sceglie sempre il volto più affascinante per sedurre gli uomini; perché proprio quei soffitti, in seguito, quei magnifici soffitti, dovevano rivelarsi la piaga della casa, come lo sono del resto più o meno dappertutto nei vecchi palazzi di Roma; lasciando passare per gl'interstizi polvere e sassolini e addirittura perdendo pezzi di stucco, obbligano a una fatica di Sisifo per tenere la casa pulita. Ma ci piacquero i soffitti, e siccome era primavera la casa non ci parve buia, e non ci preoccupammo dei servizi (un bagno senza finestra e una cucina miserevole, stretta e scomoda, terminante in un poggiolo con un gabinetto mezzo muffito), e quel gran salone, perfino con una fascia in alto affrescata alla maniera d'Agostino Tassi, finì per conquistarci. Il fitto era allora alto, copriva la metà del mio stipendio di professore, ma avevo denaro da parte grazie agli anni del più lauto stipendio inglese a cui ora avevo rinunciato, e

con molto coraggio, quasi senza esitare, facemmo il contratto. Il compianto professor Formichi ci disse allora che per una giovane coppia ci voleva anche l'automobile. L'automobile ci pareva a quei tempi un lusso che non ci saremmo mai potuto permettere, e sorridemmo di quella sua idea che ci parve balzana. Solo nel 1941 acquistammo due biciclette... Oggi l'automobile è la cosa più naturale del mondo per una giovane coppia, le biciclette son rimaste un modo di locomozione di qualche fattorino, ma il silenzio e la pace se ne sono andati anche dalle vie fuori mano di Roma.

Anche Piazza Ricci, su cui danno quasi tutte le finestre del mio appartamento, ha conservato più o meno la fisionomia che aveva al tempo di Thomas e Letarouilly — a parte una ridicola soprelevazione sulla ex-chiesetta di San Giovanni in Aino, permessa da una soprintendenza dalla manica larga (ma al principio del secolo il permesso era stato negato al padre del marchese Ricci); ma quando venimmo ad abitarci vi sostavano solo i carri a cavalli che portavano sacchi di patate e di civaie al magazzino al pianterreno: i cavalli volevano dir mosche, è vero, ma erano poi meno ingombranti degli enormi autotreni che vi sostano ora, stronfiando in complicate manovre per entrare e rigirarsi in questa piazzetta larga poche spanne. Allora l'unico disturbo era dei ragazzi che giocavano a palla, e spesso rompevano i vetri delle finestre, e se almeno la pletora d'automobili che c'è oggi fosse riuscita a togliere di mezzo quel gioco chiassoso e vandalico! ¹ Ma, si stenta a crederci, i ragazzi riescono a giocare a palla perfino nel piccolo spazio che resta tra le automobili in sosta, e insomma Piazza Ricci non è più una corte tra palazzi, ma come un *garage* essa stessa.

S'aggiunga poi che le vibrazioni prodotte dalle manovre degli autotreni han già fatto sentire il loro effetto sull'antico palazzo, provocando crepe nei muri.

Quando è avvenuto il mutamento? Dopo la seconda guerra, e neanche a poco a poco. Da un anno all'altro, soprattutto dal 1953 in poi: a un certo momento, quasi dalla sera alla mattina, c'è stato un rigurgito d'automobili. *The calamity is the masses.*² Ciò avvenne così rapidamente, che parve avvenire d'un tratto, come d'un tratto, negli anni di guerra, scomparvero le pulci. E fu il segno più... tangibile, direi, della fine d'un'epoca. Di febbraio cominciavano le pulci, quelle che chiamavano le «montanine», e d'estate non potevi entrare in un tram o in un locale pubblico in genere, senza portartene una addosso. Ora non più: come se negli anni di guerra, col finire della grascia, il sangue degli uomini fosse divenuto incapace a nutrirle.

Ma i graffiti della facciata del palazzo su Piazza Ricci, i celebri graffiti di Polidoro da Caravaggio, che quando venni qui erano ancora in gran parte ben visibili, ora sono svaniti, o quel poco che ne resta si cela sotto una crosta di polvere, e questa obliterazione è stata lenta, insensibile, come il fluire dei giorni dell'uomo, che, se l'osservi dall'oggi al domani, ti pare lo stesso e non è, poiché in ogni momento s'insinua un'insidia di senescenza, di declino, finché un giorno dobbiamo confessarci di essere ben lontani da quell'orizzonte che ci pareva inalienabilmente nostro. Chi vede crescere l'erba, chi vede i capelli nel processo d'imbianchire, le rughe nell'atto d'incresparsi? Si vede calare la luce del giorno, e il cielo trascolorare, si vede il sole scomparire dietro le

colline, ma affacciandomi alla finestra una mattina dopo l'altra non osservavo alcun mutamento nei graffiti della facciata, eppure il mutamento c'era, e se confronto una fotografia del primo anno che abitai in questa casa con l'aspetto d'adesso, è come vedere il volto d'un uomo ancora aitante e quello d'un vecchio. Così «da un giorno all'altro», come nelle parole di Macbeth, «a piccoli passi ogni domani striscia fino all'ultima sillaba del tempo prescritto; e tutti i nostri ieri hanno rischiarato a degli stolti la via che conduce alla polvere della morte». Quando venni ad abitare qui si doveva scorgere ancora la storia del ratto delle Sabine, «la qual istoria» dice il Vasari³ «fa conoscere non meno la sete ed il bisogno del rapirle, che la fuga e la miseria delle meschine portate via da diversi soldati ed a cavallo ed in diversi modi», come si scorgevan certo le «istorie di Muzio e d'Orazio». Ora distinguo la figura di Muzio che mette la mano sul fuoco dinanzi a Porsenna nell'angolo presso l'edicola sacra, la figura d'un altro guerriero seduto sotto la finestra della camera di passaggio, e buoi sospinti da bifolchi nella fascia sopra il primo piano, e ho deciso di tener d'occhio queste figure, come uno si afferrerebbe a una tavola in un naufragio.

Nelle vaste e labirintiche cantine del palazzo vidi un giorno posata in terra tra materiali da costruzione inutilizzati, e altre cianfrusaglie, una lapide con una iscrizione latina: v'era benedetto dalla Chiesa un matrimonio dei padroni di casa, in un'epoca quando per le scale c'erano ancora guide tenute ferme da asticelle d'ottone, e i servitori vestivano in livrea, e nelle fredde anticamere battevano i piedi per riscaldarsi attendendo gli ordini dei padroni. Certe porte, come quella del mio appartamento,

avevano ancora i cardini della bussola di felpa, e accanto, nel muro, l'orifizio munito d'una coppa d'ottone, a cui corrispondeva il tubo entro il muro per comunicare gli ordini al portiere. Nel mio appartamento avevano abitato cardinali, anzi mi lusingavo che anche una parte della quadreria del cardinale Fesch vi fosse stata ospitata, ch   l'elenco della sua vendita nel 1843 (*Catalogue des tableaux de la Galerie du feu S. E. le Cardinal Fesch*, par George, commissaire-expert du Musée Royal du Louvre) ha proprio l'indirizzo di Via Giulia 147. Anche Zola aveva osservato nel suo diario, alla data 7 novembre 1894: «Sur la Via Giulia, au 147, logent deux cardinaux, dont un Vannutelli» (si trattava di Vincenzo Vannutelli,⁴ l'altro cardinale si chiamava Agliardi). E poi aveva situato proprio a Via Giulia, nel Palazzo Sacchetti, il suo fosco dramma romano, come se alla fine del secolo scorso i tempi dei Borgia non fossero poi cos   lontani. Rimasi perci   assai deluso quando mia figlia, tempo fa, in un momento d'agitazione febbrile mi confess   con spavento d'aver visto un'apparizione nella casa (*Daddy, I see things!*), che precis   poi essere quella d'un monaco. «Almeno d'un cardinale!» le obiettai io, umiliato a veder degradata a un partenopeo «monacello» l'ombra, se mai ce ne sia, di trapassato ecclesiastico che dimora nell'appartamento.

Invero, soprattutto quando fui tornato da un viaggio negli Stati Uniti nel 1952, mi accorsi come l'atmosfera di Via Giulia, nonostante la luce elettrica e le automobili, sia rimasta ancora quella dei tempi antichi. In questo crepaccio di strada simile a una trincea, diresti che la nebbia del passato si sia indugiata stagnando.

1. Un altro spasso dei ragazzi potrebbe aver conseguenze ancor più vandaliche. Se trovano nella piazza cartaccia o trucioli, ne fanno un falò proprio vicino alle feritoie della cantina sotto il banco di pietra che corre lungo la base del palazzo. In uno degli acquerelli di Achille Pinelli recentemente acquistati dal Museo di Roma, si vede la «Parrocchia di S. Giovannino nella Via Monserrato» con Palazzo Ricci nello sfondo a destra, e in primo piano dei ragazzi che si abbandonano a simili passatempo incendiari. Ma il mio rispetto per le tradizioni non giunge al punto di giustificare i ragazzi d'oggi con le vassallate di quelli di ieri.

2. Emerson, *The Conduct of Life*.

3. Ediz. a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1906, vol. V, p. 145, a proposito della casa che comperò la signora Gostanza, sotto Corte Savella.

4. [Il marchese Fausto Marinucci, divenuto proprietario dell'ala del palazzo prospiciente Via Giulia, che egli ritiene anteriore al Settecento, mi ha fatto osservare che il cardinale Vannutelli abitava effettivamente da quella parte e che il piccolo arco campanario sul tetto corrispondeva alla sua cappella].

L'INGRESSO

Fin dall'ingresso di casa ti accorgi che qui si respira aria d'altri tempi, anche se non sapessi che proprio in questo punto sorgeva un tempo la torre di Giulia Farnese; dalla corte si vedono colonne affondate nel muro esterno della stanza, e il monumentale riquadro di travertino della porta ti dice che questa fu un tempo la mostra esteriore, non l'interiore d'un ingresso. Sicché qui doveva esservi una loggia, e la porta d'ingresso doveva menare a un appartamento dov'è ora il vano della scala. Così suppongo, ma non avendo fatto studi sulle varie fasi attraverso a cui è passato l'edificio, non posso dir nulla di certo su questo punto. Però l'aria d'altri tempi è data subito che tu rivolga lo sguardo a destra: ché vedi un'infilata di camere secondo i precetti cinquecenteschi che si preoccupavano di creare una prospettiva disponendo le porte su uno stesso asse, per dare un'idea della magnificenza dell'appartamento. Il piano nobile era fatto per lo sfoggio e la parata, poco importava quanto ne venisse sacrificata la comodità; infatti per adattarlo agli usi moderni che s'ispirano ad altri concetti, molte stanze troppo grandi sono state divise, e si son ricavati di ripiego i servizi che, come dicevo, non soddisfarebbero neppure le esigenze d'una modesta casa borghese. Anche la stanza d'ingresso ha sofferto di questi adattamenti, rimanendo privata d'un terzo della sua estensione che è stato annesso all'alloggio confinante, sicché la stella del mosaico

veneziano del pavimento non si trova più al centro. D'altronde quel mosaico ha subito una manomissione ancora peggiore. Perché purtroppo l'appartamento non venne affittato soltanto a cardinali e diplomatici (ci visse anche un diplomatico russo, Wrangel), non ospitò soltanto per un breve periodo (nel 1920-21) una distinta scuola, il Liceo Chateaubriand (per cui ho seguito a ricevere, indirizzati a quel liceo, i cataloghi del libraio antiquario Dorbon di Parigi), ma durante la prima guerra europea ospitò l'Archivio notarile, tracce dei cui scaffali sono ancora visibili sul pavimento del salone, e una scuola per corrispondenza, e questa, dovendo calare al terreno voluminosi pacchi di lettere, praticò una botola nel mosaico veneziano, e quando la si dovette richiudere non si ricorse all'opera d'un mosaicista, ma si coprì il buco con ordinarie mattonelle di tipo marmorizzato, che stonano sul vecchio fondo di mosaico. L'alto soffitto a cassettoni è semplicemente dipinto di grigio (i correnti) e di verde (le formelle). Le pareti son bianche, e a sinistra di chi entra, in corrispondenza dell'infilata di stanze all'altro lato, s'apre una finestra centinata, il cui davanzale esterno è abbastanza capace da servir di posatoio per la notte alle piante (begonie, o croton, o felci) che durante il giorno occupano due *cache-pots* svasati di mogano, su peducci formati da sfingi di bronzo dorato, e una vaschetta di malachite sostenuta da delfini pure di bronzo dorato. Qualcuno mi ha detto che simili portavasi di malachite adornarono un tempo una delle dimore di Jusupov, e mi piace di pensare che l'oggetto sia russo perché per gli oggetti russi dell'epoca Impero ho un debole che non si spiega molto facilmente.

Forse fu il fascino esotico delle architetture classiche, fatte per cieli sereni e clementi, esiliate sulle rive della Neva, che nella mia fantasia conferì alle cose russe dell'epoca Impero un sapore *sui generis*, d'una squisitezza del resto un po' rustica. Allo stile Impero in Russia dedicai un capitolo, «Bianco e oro», di *Gusto neoclassico*, poi, nel 1943, durante l'occupazione tedesca, quando si cessò di far lezione all'Università per evitare che i giovani fossero prelevati dalle SS pel servizio militare, mi misi a studiare il russo per ammazzare il tempo, e presi qualche lezione da Anya, una giovane donna audacissima, mezzo russa mezzo polacca, che poi andò sposa al poeta americano Peter Viereck, ma che allora nascondeva nel suo appartamento alla Salita di Sant'Onofrio persone che, se le SS le avessero scoperte, di loro e di Anya avrebbero fatto giustizia sommaria. L'Anya d'allora (divenne in seguito per qualche tempo un'efficientissima madre di famiglia) era una ragazzaccia piuttosto scombinata e con tutto ciò stranamente simpatica; per un po' fu anche governante di mia figlia, e con lei faceva a chi saltava più alto sul letto. Non imparai molto dalla ventina di lezioni che presi da lei, ma pare che mi lasciasse qualche traccia di pronuncia polacca, almeno a giudizio di colui che fu il mio secondo maestro, il collega Leonida Gancikoff, col quale avevo fatto un patto di scambiarsi lezioni di russo e d'inglese, ma lui si dimostrò poco men che impervio alla pronuncia inglese, e io, sebbene persistessi nel russo, appresi sì a poco a poco a capire un testo senza troppa difficoltà, ma a parlare non ci riuscii mai. È proprio vero che dopo una certa età è pressoché impossibile imparare nuove lingue; mentre mi veniva fatto di pensare nelle lingue apprese da giovane, mai e

poi mai frase russa è balenata alla mia mente per rivestire un mio pensiero. Neanche d'una conversazione russa riesco ad afferrare il senso, ma solo abbastanza da capire che è russo; così una volta a Capri nel 1946 dissi a una signora, che m'era risultata russa, *Isvinite!* per chiederle il permesso di passarle davanti uscendo da un negozio, e quella mi parlò in russo, e io dovetti ritirarmi balbettando: *la ne ponimàiu*. Malgrado questo scoraggiante risultato dello studio d'anni, mi sono attaccato al russo con la devozione di cui dava prova un ufficiale a riposo che pure frequentava i corsi di Gancikoff poco dopo la seconda guerra europea: «Se non ci fosse il russo, che farei della mia vita?» esclamava.¹ In me i miei non molti interessi tendono alla mania: mania pel mobilio Impero, mania per le statuette di santi e le bambole, e da ragazzo mania pei francobolli: ma non starò qui a far la psicologia del collezionista, argomento già trattato da altri. Sottoposta alla psicanalisi, la figura del collezionista non ne esce bene, e dal punto di vista etico c'è certamente in lui qualcosa di profondamente egoistico e limitato, di gretto addirittura. A ogni modo la mia mania pel russo è stata la più innocua delle manie, sebbene alla mia domestica Teresa desse disturbo che io ogni mattina mi dedicassi (come mi dedico ancora) a un'oretta di lettura di testi russi (e così mi son letto Puskin, Lermontov, Gogol', Tolstoj, Dostoevskij, Gonciarov, Aleksander Blok e qualche altro, e mi vergogno quasi di dirlo, ché dopo tante letture dovrei pur parlare e pensare in russo!): le dava disturbo perché per lei russo e comunismo son sinonimi, al modo stesso che di non cattolici, siano essi ebrei o protestanti, lei fa tutta una fascina buona solo ad alimentare il fuoco dell'inferno.

La mia sezione di libri russi occupa alcuni palchetti d'una biblioteca di mogano dagli sportelli a vetri decorati d'un arco ogivale, a destra della porta d'ingresso; e dinanzi ai libri ho collocato due statuette di porcellana della manifattura di Popoff, una contadina che danza e un mugik che si prepara ad affilare la falce, due statuette della manifattura di Gardner, venditori di ciambelle e di tè, e due vasi di stile Impero della Manifattura Imperiale con scene di contadini (tra cui la tipica portatrice di secchie appese a un giogo che reca sulle spalle): porcellane un po' rozze, dai colori vivaci, che da noi poco s'apprezzano, ma che per la loro rarità raggiungono alti prezzi sui mercati di Parigi e di Londra; inutile cercarne in Russia: neanche di questi prodotti quasi d'artigianato si trova traccia presso quei rigattieri che là si fan chiamare antiquari. Scriveva nel 1926 Alexandre Rozembergh² che i danni subiti dalla ceramica in seguito alla guerra erano tanto più sensibili in quanto i campioni di tali opere stavano da qualche tempo diventando di più in più rari, e il loro prezzo aumentava di conseguenza sul mercato, «ma se la guerra ha distrutto una quantità di opere di ceramica nell'Europa occidentale, ha portato un colpo talmente formidabile alla ceramica russa che questa non se ne risolleverà più... Ma essa ha sofferto soprattutto dalla rivoluzione e dal vandalismo bolscevico. Si distruggevano nelle città collezioni e interi musei con una rabbia indescrivibile. Quel che non fu distrutto fu rubato. La borghesia e l'aristocrazia russe che possedevano oggetti di gran valore, s'affrettarono a vendere a vile prezzo quelle opere d'arte. Non si sa dove oggi si trovino, ma c'è ragione di presumere che la più gran parte di

questi oggetti artistici sia andata distrutta... Si facevano a pezzi le porcellane rare, i bei cristalli, dicendo che queste collezioni non son punto necessarie al proletariato, non essendo che una stupida fantasia dei borghesi... Nei villaggi orde di contadini selvaggi bruciavano le proprietà private e annientavano con sadico odio tutto ciò che cadeva sottomano. Nulla, o quasi nulla, è sfuggito a questa devastazione».

Anche facendo la tara a quanto dice un russo bianco sulle devastazioni dei rivoluzionari, anche tenendo conto che il Governo sovietico per contro si è mostrato molto sollecito nel tutelare i tesori artistici nazionali, è certo che la porcellana russa deve essere stata più che decimata sia dalle due guerre d'invasione che dalla rivoluzione. Sicché anche quei modesti prodotti d'arte industriale, quali sembrano le russe di fronte a porcellane di più celebri fabbriche europee, hanno un pregio di rarità, oltreché di suggestione, collocati in mezzo ai capolavori della letteratura russa. Non tutti capolavori, nella mia biblioteca: c'è anche qualche operetta curiosa come questa di cui ora dirò.

LA CASA DI GHIACCIO

Fu forse Marziale il primo a celebrare l'involontaria arguzia delle cose in un epigramma che mandava in visibilio i secentisti, su un fanciullo scannato da un pezzo di ghiaccio: oh, dove non è la morte, esclamava il poeta, se l'acqua riesce a sgozzare? Cristiano Crusio, che viveva nel Settecento, dovette ricordarsi

di Marziale quando celebrò in un epigramma latino l'esperimento fisico descritto da Georg Wolfgang Krafft in un opuscolo assai raro che si trova nella mia biblioteca. È pubblicato nel 1741 a Pietroburgo pei tipi dell'Accademia delle Scienze, e, come è dichiarato sul frontispizio, non è che la versione francese d'un testo tedesco; esiste anche una versione russa che il romanziere Lazec'nikov, il quale, come vedremo, la utilizzò un secolo dopo, descrive come «assai rara». Ho ragione di credere che sia poco comune anche il testo francese, di cui perciò mi permetto di tradurre il titolo per disteso: *Descrizione e rappresentazione esatta della Casa di Ghiaccio costruita a Pietroburgo nel mese di gennaio 1740, e di tutti i mobili che vi si trovavano; con alcune osservazioni sul freddo in genere e particolarmente su quello sentito quell'anno stesso in tutta Europa; composta e pubblicata per diletto degli amatori di storia naturale da Georg Wolfgang Krafft, membro dell'Accademia Imperiale di Pietroburgo e professore di fisica.*

«Ci son poche materie che l'arte non impieghi con successo» esordisce il professor Krafft «e non faccia servire sia all'uso che al divertimento degli uomini. Finora il ghiaccio era stato ritenuto una sostanza sulla quale l'arte non poteva che poco o punto esercitarsi, e tanto ci è utile e necessaria la fluidità dell'acqua, quanto la sua solidità, allorché essa è gelata, ha fino ad ora scoraggiato la maggioranza degli artisti». Sulla Terra, prosegue il Krafft, l'unico esperimento del genere che sia stato tentato è quello degli specchi ustori fatti di ghiaccio: un esperimento che, ci spiace dirlo, non troviamo descritto tra i «mirabili accidenti degli artificiali agghiacciamenti» di cui parla il Magalotti

nei *Saggi di naturali esperienze*. Ma pensate a Saturno: a causa della sua distanza dal Sole, se su quel pianeta c'è acqua, essa sarà sempre solida come marmo. Supponete che vi siano abitanti, e che la necessità li obblighi a costruirsi delle case: è da credere, riflette il professor Krafft, che le fabbricheranno con le loro pietre fusibili, cioè con la nostra acqua che lor serve di marmo. Ebbene, che un artista tra noi, incoraggiato dalla munificenza di un gran signore, s'applichi a offrire ai nostri occhi l'esempio d'un casino di delizie quale potrebbe costruirsi su Saturno...

L'imperatrice Anna Ivanovna è passata alla storia come una sovrana tutt'altro che saggia, anzi dissoluta e amantissima dei divertimenti e del lusso, a tal punto che il nostro Algarotti dichiarava che i boiardi erano obbligati a spendere gran parte delle loro rendite in ricami, frange e gale, che la corte esigeva «sfoggiatissime». Nell'inverno del 1740 tutta l'Europa, e particolarmente la Russia, fu afflitta da un freddo eccessivo: gelarono gli alberi, morirono a migliaia gli uomini e gli animali. Alcuni spiriti curiosi s'adoperarono a cavarne motivo per qualche «innocente divertimento».

Un ufficiale di Lubecca scolpì un leone di ghiaccio e lo circondò d'un bastione su cui eran piazzati cinque cannoni, un soldato e una garitta pure di ghiaccio. Ma l'imperatrice Anna Ivanovna seppe far di meglio: ordinò di costruire tra l'Ammiragliato e il Palazzo d'inverno proprio un casino di delizie tutto di ghiaccio che avrebbe meritato d'essere assunto in cielo e collocato sul pianeta Saturno per durarvi in eterno. L'onore del disegno della costruzione di questo edificio spettò al ciambellano Aleksej Danielovic Tatischev.

Fu scelto il ghiaccio più puro, lo si squadrò in blocchi con il compasso e il regolo e lo si abbellì d'ornamenti architettonici. Servì di cemento l'acqua. I costruttori ci si misero «con ardore», e così in poco tempo sorse un edificio lungo otto sagene, cioè circa diciassette metri, largo quattro metri e mezzo e alto più di sei: codesto edificio faceva un effetto più bello che se fosse stato costruito col marmo più raro, perché quando vi batteva il sole pareva fatto d'un sol pezzo di zaffiro, adorno di figure di opale. Ma non finiva lì quella meraviglia dinanzi alla quale, nel latino di Cristiano Crusio, dovevano impallidire le Piramidi e i giardini di Babilonia, e i cori delle Nereidi prorompere in applausi. Diligentemente il professor Krafft ci fa la descrizione degli ornamenti esterni ed interni, tutti di puro ghiaccio. Dinanzi alla casa eran collocati sei cannoni sui loro affusti e le loro ruote, e i proiettili che lanciavano potevano trapassare una tavola di due pollici di spessore a sessanta passi di distanza; inoltre due mortai che scagliavano bombe; accanto ai mortai, ai lati dell'ingresso principale, erano due delfini che per mezzo di siringhe vomitavano nafta infiammata «che produceva uno spettacolo ammirevole». Cannoni, mortai, delfini, occorre dirlo?, eran di ghiaccio. Il frontone della casa era adorno di statue di ghiaccio, i telai delle porte e delle finestre eran di ghiaccio colorato a imitazione di marmo verde: alle finestre, formate di sottili lastre di ghiaccio, erano applicati schermi di tela dipinti a figure grottesche che, illuminati da retrostanti candele, facevano assai bel vedere. La luce delle candele non illuminava solo le finestre, ma anche le pareti e il tetto di questa casa pellucida. Sui pilastri che fiancheggiavano gl'ingressi laterali eran posti dei

vasi d'aranci, con rami e foglie di ghiaccio, e accanto alla casa alcuni alberi su cui eran posati uccelli di ghiaccio. Ai lati della casa si vedevan piramidi cave munite di finestre tonde che lasciavano scorgere nell'interno una grande lanterna di carta dipinta a figure mostruose. Accanto alla casa c'era infine anche un elefante di grandezza naturale, su cui sedeva un persiano: di giorno l'elefante gittava dalla proboscide acqua, di notte nafta infiammata; emetteva pure dei barriti per mezzo d'un uomo nascosto nel suo interno che soffiava in certi tubi.

Di ghiaccio era pure tutto l'arredamento interno della casa: una toletta su cui eran posati uno specchio, candelabri con candele che s'accendevano strofinandole con nafta, vasi e flaconi; un letto con materassi, cuscini e tende, due paia di pantofole, due cuffie da notte, e infine un caminetto con legna di ghiaccio che, essendo spalmata di nafta, prendeva fuoco. In un'altra stanza su un tavolo c'era un orologio di ghiaccio così trasparente che si vedeva il meccanismo, e delle carte da gioco e dei gettoni, il tutto gelato; in un angolo un armadio con un servizio da tè, dei bicchieri, dei gotti e dei piatti con le loro pietanze, «ogni cosa di ghiaccio e dipinta del colore naturale degli oggetti rappresentati».

Questo elegantissimo esperimento fisico dovette parere incompleto all'imperatrice Anna Ivanovna senza l'elemento umano. Poiché una casa è fatta per abitarvi, come si sarebbero comportati due esseri viventi non nativi di Saturno, ma della Terra, in quel casino di delizie? Si trattava di trovare le cavie, e non era davvero difficile in Russia a quei tempi (i nostri

son molto diversi!) in cui la vita degli uomini non valeva molto più di quella delle cavie. In quella casa, decise Anna, si sarebbe consumato, pel sollazzo dei cortigiani, il matrimonio del buffone di corte, un principe Galitzin che era nano, con una dipendente dell'imperatrice, una calmucca dal nome poco poetico di Buzeninova (*buzenina* vuol dire carne di porco). La sovrana non conosceva certo il *Sogno di Polifilo*, ma l'idea di far consumare un matrimonio in una casa di ghiaccio è proprio di quelle che sarebbero potute venire in mente all'autore dell'*Hypnerotomachia*. Ma non ci soccorre a questo punto Polifilo, e neanche il testo obiettivo di Georg Wolfgang Krafft; dobbiamo bensì ricorrere all'immaginosa penna, educata alla scuola di Walter Scott, del romanziere La-zec'nikov, la cui *Casa di ghiaccio* fu pubblicata nel 1835.

Nuvole di penne di struzzo sulle teste dei cavalli, languidi sguardi di belle signore nelle dorate carrozze, luccichii di diamanti: civettano le signore, civettano i cavalli impettiti saltellando con grazia; esseri viventi o piuttosto mazzi di tarocchi animati, canestri di fiori animati come in una metamorfosi del Grandville? Il popolo saluta con schiamazzi un elefante che porta in groppa una gabbia con dentro due strani animali. Se fossero stati sull'elefante, ma non chiusi in una gabbia, il popolo non avrebbe osato sorridere. Quegli animali, a giudicare dalla loro forma, sono uomini. «Deliziosi tempi antichi,» esclama il romanziere «tempi invidiabili! Ahimè, oggi non portano più un uomo in una gabbia di ferro!». Quei due esseri umani sono il buffone di corte e la sua sposa, a cui il Lazec'nikov, valendosi della licenza narrativa, dà nomi diversi da quelli storici. Segue un corteo di coppie di varie razze, ciascuna nel suo costume nazionale, la coppia di

Novgorod montata su becchi, i Piccoli Russi su buoi, i Finni su asini, un Tartaro con la sua Tartara su porci impinguati, quelli della Camciatka su cani, i Calmucchi su cammelli; centocinquanta coppie diverse che testimoniano l'immensa vastità della Russia. Musica di trombe, oboe e timballi accoglie le coppie al banchetto allestito in un maneggio, dove a ciascuna vien servito il suo piatto nazionale. In alto, sotto un baldacchino, la sovrana col seguito ascolta il poeta di corte che declama una ode. Poi ciascuna coppia balla la sua danza nazionale.

Al termine delle danze si riforma il corteo che accompagna gli sposi alla Casa di Ghiaccio: al suono delle trombe, dei timballi e degli oboe, a cui fan coro i caproni, i buoi, i cani e gli asini, aiutano a scendere dalla gabbia di ferro il buffone e sua moglie, li conducono col dovuto onore alla camera da letto e ve li rinchiudono. «Il corteo vien congedato. Son poste sentinelle alla casa perché la coppia non possa allontanarsene. Che talamo d'Imeneo! Non ci si può sedere, non si può toccar nulla; tutto è di ghiaccio: pareti, letto, suppellettili; da ogni parte li investe un soffio gelido, sempre più vicino, sempre più addosso, finché toglie loro il fiato, li intirizzisce. Per pochi momenti li consola il fuoco nel caminetto di ghiaccio, la luce delle candele di ghiaccio, ma questo fuoco non scalda: debolmente corre sulle legna di ghiaccio, vi si aggrappa, guizza morendo, si dilegua... Freddo, tenebra come sotto terra! Gli sposi novelli si sentono mancare il cuore. Dapprima si sforzano di combattere il freddo; corrono su e giù per la camera, batton le mani, storcon la faccia, fan capriole, si picchiano a vicenda. È proprio da ridere! Poi non han più la forza di resistere. Bussano alla porta, urlano,

scongiurano le sentinelle, promettono di coprirle d'oro se li lasciano uscire. Nulla serve. La disperazione li sopraffà. Le preghiere si cambiano in maledizioni; rompono e distruggono tutto quello che possono rompere e distruggere, tentano di spezzar le pareti. Alla fine si accasciano sul letto. Gli occhi si chiudono, la sonnolenza li conquista sempre di più, la morte stende su loro le mani, li assopisce, li culla con visioni beate. Un minuto ancora, e si addormenteranno per sempre. Ma il mattino già scuote i suoi biondi riccioli di sotto la sua cortina di neve. Comincia a spuntare il giorno. Entra l'ufficiale di guardia e, trovando gli sposi nell'assopimento che precede la morte, li fa trasportare al quartiere dove li strofinano con la neve e un medico esperto li fa tornare in vita».

La Casa di Ghiaccio durò dal gennaio fino al marzo del 1740, poi cominciò a sciogliersi dal lato sud; quando non restarono che i blocchi più grossi dei muri, li trasportarono nelle ghiacciaie del Palazzo Imperiale.

Non ci sono rarità tra i miei libri russi, se non che i primi tempi che studiavo il russo era tutt'altro che facile trovarne di qualunque specie; poi vennero le edizioni economiche sovietiche, non belle, con copertine di pegamoide dall'odore ben diverso da quello del marocchino che per antonomasia i bibliofili inglesi chiamavano *russia*; ma insomma ora la vita non mi basterebbe a leggere tutti i libri russi che ho, al passo piuttosto di lumaca a cui procedo in codeste letture. L'unico libro di qualche rarità è la prima edizione della versione italiana dei *Comentari della Moscovia Et parimente della Russia, et delle altre cose belle*

et notabili, composti già latinamente per il signor Sigismondo libero Barone in Herberstain, Neiperger et Guetnhag, tradotti no-vamente di latino in lingua nostra volgare Italiana, In Venetia per Gioan Battista Pedrezzano MDL. Acquistai questo libro non volontariamente, ma quasi direi *by sweet enforcement*, per una dolce costrizione. Conoscevo un mite e garbatissimo russo bianco che ai suoi bei tempi aveva proprietà in Ucraina, ma che, fuggito in Occidente, s'era ridotto a fare il commesso di libreria, e sbarcava malamente il lunario, avendo anche da mantenere due sorelle inferme. Era stato ufficiale dello zar, e quando le cose gli andavano male gittava un'occhiatina sulle spalline dell'uniforme che aveva conservata, e ciò gli dava la forza di continuare a vivere. Una volta che il padrone del negozio in cui lavorava, vendendo a un cliente un libro di Paléologue, disse che questo diplomatico conosceva bene la classe dirigente zarista, che era marcia, il mite impiegato si sentì ribollire d'indignazione e si licenziò. Non che non vedesse gli errori di quel regime; Rasputin, per esempio, era certo un mascalzone, ma godeva della fiducia dell'Imperatrice e perciò non lo si doveva uccidere. Quando i tedeschi occuparono la parte della Russia dov'erano le sue terre, gli nacquero grandi speranze (gli era rimasto l'animo del possidente, fino a rimpiangere l'abolizione della servitù della gleba), e ci promise d'invitarci a casa sua a mangiare il *porossionok*, il porcellino di latte, ma, come potete pensare, non se ne fece di nulla, e il povero russo bianco seguì la sua grama esistenza, vendendo di tanto in tanto i libri della sua biblioteca personale, ma riserbandosi a tutti i costi quello che non avrebbe probabilmente fatto gola a nessuno, un

elenco di tutti i morti seppelliti nei cimiteri di Pietroburgo. Che altro gli restava se non il culto dei morti? Siccome nella sua famiglia molti erano stati gli ufficiali di marina, si precipitò appena seppe che da un antiquario c'era un album con parecchie fotografie di ufficiali russi di marina, ma arrivò troppo tardi: l'album era stato venduto a un cineasta che intendeva servirsene come di repertorio di costumi. Facendosi le sue condizioni ancora peggiori, sarebbe stato disposto a vendere anche l'elmo e la corazza d'ufficiale della guardia dello zar che teneva nel suo caotico studiolo a casa; non era in verità un'armatura eseguita con accuratezza, l'aquilotto del cimiero era di metallo vuoto, fragile e dorato male, c'era qualcosa di simbolico in questa sua inconsistenza di giocattolo vistoso. Siccome solevo ogni tanto recarmi nel negozietto di libri che poi mise su per suo conto, per chiedergli il senso di certe parole russe che non trovavo nei dizionari (soprattutto ce n'è in Tolstoj quando fa parlare i contadini), un giorno si fece ardito di chiedermi un prestito in denaro. Non era una piccola somma, ma promise di restituirla al più presto. Era un gentiluomo, e dovette soffrire assai di non essere puntuale, ma alla fine lo liberai dalla sua molesta vergogna accontentandomi di prendere libri invece di soldi, e così son venuto in possesso di quei *Comentari della Moscovia* che in verità non avrei altrimenti comperati mai. La Russia di quell'antico periodo mi lascia indifferente, o si risolve tutt'al più in una fonte di notizie curiose, come ad esempio quella sull'opportunità di fingersi ubriachi ai conviti per far intendere all'anfitrione d'aver grandemente goduto del festino, perché «i Moscoviti pensano di haver ben trattato i forastieri quando

gli hanno embriacati», o questa su una concezione dell'amor coniugale che corrisponde al nostro vecchio proverbio «buona femmina vuol buon bastone»:

«///Gli è in Moscovia un certo Alemano fabro, cognominato Giornano, il quale havea tolto per moglie una donna Rhutena, costei essendo stata longamente appresso del marito, un giorno venuta gli è certa occasione, amichevolmente gli disse, o mio diarissimo marito, perché non me ami tu? response il marito, come io te amo grandemente, disse la moglie anchora non ho veduto segno alcuno d'amore, response il marito che segno recerchi tu da me? il segno è che tu non mi hai mai battuta. Disse il marito, certo le battiture non mi paiono segni d'amore, nondimeno in questa parte non mancarò punto, et così non molto dipoi crudelissimamente battette la moglie, et così il germano confessomi, che la moglie gli volea maggior bene che prima, et così procedendo spesse volte a batterla, tanto la battette, che essendo noi in Moscovia gli ruppe il collo et le gambe».

Sopra la biblioteca di stile gotico che contiene questi libri russi, e che è uno di quei mobili che si costruirono in Sicilia nell'Ottocento a imitazione degli ebanisti inglesi, ho collocato un gran quadro partenopeo, il *Ritorno a Palermo del Real Duca di Calabria colla sua Real Famiglia il 7 agosto 1817*. È un allegro quadro del genere delle marine, che rappresenta la tolda d'una nave con gonfie vele dorate dal sole contro uno sfondo di cielo e di mare in cui navigano, pure a gonfie vele, altre due navi. Sulla sinistra la tolda è affollata di marinai biancovestiti, alcuni

arrampicati sulle sartie, che fan da circolo intorno a quattro di essi che ballano la tarantella; sulla destra e in primo piano stanno gli spettatori di riguardo, cortigiani in tuba e marsina, ufficiali, e, seduti in digradante fila come le famiglie effigiate nelle tombe elisabettiane, il duca di Calabria, la consorte e la numerosa prole, dietro a cui son disposte varie dame o governanti. Dietro alla ruota del timone, su un ponte s'allineano i suonatori della banda. A una certa distanza il quadro ha un'aria di famiglia con la maniera di Paolo Albertis, l'autore della nitida *Mattanza di tonni in Sicilia alla presenza di Ferdinando IV*, al Museo Nazionale di San Martino a Napoli, ma appena scruti il quadro più da vicino t'accorgi che dell'Albertis manca l'incantevole precisione di dettagli che rende le sue tele preziose come un presepio napoletano. Questo pittore invece ha una maniera più popolare, e tende a fare tutti i volti sullo stesso stampino, naso un po' curvo e zigomi sporgenti. Un quadro gemello del mio, pure al Museo di San Martino, raffigura la partenza da Palermo del duca di Calabria, ed è di un Giovanni Cobianchi, non altrimenti noto, e certo costui è anche l'autore del mio quadro.

Dal 1817 si faceva un salto di settant'anni al gruppo in terracotta che si trovava fino a poco tempo fa, assai incongruamente, accanto al quadro, né avevo difesa alcuna per quest'accostamento che quella debole di dire che entrambi gli oggetti, il quadro e il gruppo in terracotta, sono divertenti curiosità di costume. Adesso il gruppo ha trovato una migliore collocazione poco lontano, nel passaggio del telefono, e al suo posto, sulla biblioteca che contiene i libri russi, figurano due busti di metallo sbalzato, che a tutta prima non sembrano

molto attraenti. Infatti, non mi sembravano tali quando li scorsi in distanza nella galleria Minerbi in Palazzo Grimani a Venezia, nell'ottobre del 1957. Due erme barbariche, dall'aspetto di atleti o di schiavi piuttosto che d'eroi; e la curiosità di sapere che cosa mai potessero essere quegli oggetti così privi di maestà mi stimolò a guardarli da vicino; e quando lessi, incisi in corsivo sul margine dei busti, i nomi di Lomonosov e Derzavin in caratteri cirillici che l'antiquario non era riuscito a decifrare, la quasi repulsione che sentivo per quelle due teste d'opaco metallo si mutò in simpatia e desiderio. Tanto un'associazione d'idee può far piacere una cosa, come agli occhi di Swann divenne più desiderabile Odette allorché si fu accorto della sua somiglianza con una figura di Botticelli. Così li acquistai per collocarli sulla biblioteca come al loro posto naturale. Né solo quell'associazione col mio «tifo» pel russo entra nell'alone di poesia che oramai per me circonfonde quelle due teste d'iloti. Il proprietario della galleria, sapevo, era stato mio compagno d'università in quel poco lieto anno bolognese di cui parlavo da principio, né l'ho più visto da allora, o forse una volta di sfuggita in uno dei miei soggiorni veneziani, quando ancora il suo aspetto era assai simile a quello che m'era noto, sicché la nuova immagine non aveva per nulla alterato il ricordo dell'antica, che era quella di un giovanotto grassoccio, col viso di cherubino sormontato da un cappello di feltro verde; soprattutto questo verde m'era rimasto impresso nella memoria, e una sua osservazione sul mio modo di camminare che un momento l'aveva fatto pensare, in quell'ambiente goliardico ossessionato dalla Venere pandemia, che io avessi contratto qualche malattia

inconfessabile. Forse perché questa osservazione mi aveva umiliato, la sua figura m'era rimasta impressa nella memoria fino al punto di personificare per me quel che mi ripugnava di più in quella vita bolognese. Ma capivo che quel giovanotto spensierato e grassoccio non meritava di gravarsi di tanto significato, e in fondo, pur detestando la sua proiezione metafisica, non serbavo alcun rancore per lui in carne e ossa, e ora che avevo acquistato un oggetto nella sua galleria, chiesi di lui all'impiegato, e mentre egli mi raccontava che era rimasto scapolo, guardavo la corte di Palazzo Grimani piena di derelitte statue, folte come una piccola selva di pietra, tra cui una donna era intenta a stendere panni: in alto c'era una pergola di vite americana d'un colore rosso vivo, e tutta la corte odorava di gatto. E la figura irritante del giovanotto rubizzo, biondo e grassoccio col cappello di feltro verde, che in tono canzonatorio faceva un'osservazione sul mio modo di camminare, mi si mutava in un'altra, d'un vecchio uomo forse grasso e probabilmente tutt'altro che infelice, ma tanta è la forza dell'opinione comune che associa all'idea d'un vecchio scapolo pensieri di solitudine e di melanconia, che quasi mi venne voglia di rivedere l'antico compagno d'università e di dimostrargli amicizia. Non lo feci, ed è probabile che il nostro incontro non avrebbe significato molto né all'uno né all'altro, ma son sicuro che nel complesso di sentimenti che risveglia in me la vista dei due busti di metallo sulla biblioteca del mio ingresso c'è anche il rammarico per non avere risalutato l'autore d'un'osservazione che mi aveva umiliato.

Ma molto più potenti sono le associazioni che risveglia in me la terracotta.

È una terracotta colorata della penultima decade dell'Ottocento, nel gusto di certe caricature di Cecioni piene di spirito e di leggiadria: anche la mia dev'esser venuta da quell'ambiente artistico, perché la comperai a Firenze, e non veramente per me, ma per farne un regalo a mia madre. Una damina colla sottana bianca a piccoli puntini rossi, molto aderente sul davanti e sostenuta dietro dal sellino, sì da assumere un'aria drappeggiata di tendaggio, con un'attillata giacca blu a due petti, e alto colletto da uomo, volge il vezzoso capino biondo su cui è posato sulle ventitré un cappello civettuolo alla moschettiera, con penne di struzzo, verso un allampanato zerbinotto dalle gambe inguainate in calzoni verdi, dalla lunga vita stretta in un soprabito nocciola, dal cappello a larghe falde, che stringendo con ambo le mani dinanzi a sé un bastoncino da passeggio indirizza un complimento alla signora. Quella signora bionda, paffuta come un cherubino, coi grandi occhi liquidi un po' a fior di testa, mi faceva pensare a mia madre, e perciò comperai la terracotta per lei.

Mi faceva pensare a mia madre soprattutto come me la ricordavo dall'infanzia; naturalmente nei primi anni del Novecento non si portava più il sellino, ma mia madre, che era nata nel 1872, da giovinetta doveva averlo portato; una fotografia fatta a Bologna quando aveva ancora le sottane corte mostra sul davanti del vestito quelle caratteristiche pieghe orizzontali tese che si raccordavano poi al rialzo dietro la schiena. Ma i cappelli con le piume di struzzo e le camicette traforate, e una pettorina operata a disegni liberty su un vestito la cui triplice pellegrina si posava su maniche a campana d'un gusto molto orientale: come mi pare di vederli

questi abiti com'erano indossati nella vita, ora che torno a guardarli nelle antiche fotografie! Molte di queste fotografie le fece un fotografo allora famoso a Firenze, Nunes Vais. Mia madre in quegli anni era molto bella e incarnava un tipo allora di moda: era bello soprattutto il calmo, blando splendore del suo volto, come una perla che irradia una quieta chiarezza lunare. In molti ritratti porta orecchini e collane di quelle perle a cui la legava un'affinità segreta. Erano molto di moda allora i crisantemi, fiore orientale che ben s'accordava con lo stile liberty, e Nunes Vais spesso fotografò mia madre presso dei crisantemi. C'è soprattutto una fotografia che è quasi una *silhouette*, in cui mia madre porta un vestito nero dallo scollo coperto d'un velo traversato da passamani di merletto nero, e dalle maniche ricadenti a campana in mille pieghe, mentre sul capo ha un alto cappello a sella, una specie di *hennin*, sotto il cui risvolto s'annida una penna di struzzo nera, soprattutto questa fotografia è per me l'immagine vivente della mia infanzia. Ricordo l'apparizione di mia madre nei begli abiti, ricordo il suo calore affettuoso che mi avvolgeva; e anche se non avessi letto Freud, l'avrei saputo lo stesso, di aver amato mia madre d'un amore in cui il lato fisico aveva il suo peso. Ero il suo solo figlio, e la deformità d'una gamba mi rendeva ai suoi occhi ancora più caro. Non v'era nulla di morboso nel suo affetto, ma chi può dire quale dose d'affetto materno sia salutare e quale nociva? Può misurarsi col contagocce l'amore d'una madre per un bambino che è come un uccello con l'ala spezzata? Si trovò un istituto ortopedico, il famoso Istituto Rizzoli di Bologna, e un bravo chirurgo anche lui famoso, il Codivilla, che alla bell'e meglio mi raddrizzò il piede destro; e poi furono vacanze al mare,

soprattutto a Cattolica, sulla cui spiaggia potei perfino correre, perfino giocare al calcio. E mia madre ebbe qualche anno di serenità. Appena sposa, era andata con mio padre in Svizzera, e una fotografia della villetta dove abitavano a Vevey alla fine del secolo me la mostra nel giardino ancora come una crisalide, coi capelli tirati e ravviati dietro la nuca, e qualcosa di ancor troppo pastoso, quasi di pupattola, nel viso. Ma nei primi anni del secolo la farfalla aveva spiegato per breve tempo le ali al sole. Mio padre era morto nell'estate del 1900, di lui conservo un ricordo così vago, che mi domando se questo ricordo proprio mi appartiene: è possibile che io giocassi a carte con mio padre, e che lui si adirasse perché perdeva? Mi han detto di sì, la sua mente era già offuscata. E come è possibile che questo avvenisse in una stanza di Via San Zanobi a Firenze dove abitammo io e mia madre, presso i miei nonni materni, fino al 1912? No, questo non è possibile, eppure l'immagine enigmatica di me che gioco a carte con mio padre si colloca proprio in una stanza di quella casa, che dava su un cortiletto interno, buia per gran parte dell'anno, dove forse per qualche tempo dormii.

Avevano assassinato re Umberto, avevano assassinato re Alessandro di Serbia, era morto mio padre. Queste tre morti mi si allineano nello sfondo dei miei primi anni; ed è strano che ricordo il luogo in cui seppi dell'assassinio di re Umberto; un luogo caldo, con molti alberi, un viale, probabilmente nei pressi di Porta San Gallo a Firenze, ch  abitavamo allora alle Cure; e ricordo le figure dei giornali illustrati che riproducevano la scena dell'assassinio di re Alessandro, a cui la regina Draga faceva scudo del suo corpo; ma non ricordo nulla intorno alla

morte di mio padre; forse dapprima me la nascosero.

Ma verso il 1906 l'orizzonte s'era come schiarito. Mia madre aveva molti corteggiatori, e il mese che passavamo d'estate a Cattolica, un anno dopo l'altro, mi s'imprimeva nella memoria come una stagione di Paradiso. Allora Cattolica aveva poche ville; presso la casa di pescatori dove abitavamo noi passava un fosso che odorava di melma; qualche volta si andava a cenare a Gradara, una fila di landò, su cui avevamo caricato anche le provvisioni, e poi lassù, nelle ultime luci della sera, s'imbandivano rustiche tavole su capre, e il vino biondo del luogo, nei bicchieri, aveva il colore della plaga occidentale del cielo. Qualche settimana fa mi chiamò al telefono una persona apparentemente sconosciuta, che mi disse il suo nome: Bruno P., di Modena. Mi diceva niente questo nome? Mi venne alle labbra una parola: i francobolli... E poi il nome d'un luogo: Cattolica. Era stato uno dei miei compagni di Cattolica che s'era fatto vivo dopo mezzo secolo! E quando fu a casa mia, e mi parlò dei suoi ricordi di quegli anni, il primo fu: «Che bella signora era tua madre!». Una delle fotografie di quegli anni, del 1909, mostra lungo la spalletta d'uno degli spaldi di San Marino mia madre con un gran cappello adorno d'un cespuglio di margherite, me in costume di marinaio, e alcuni amici e amiche di mia madre: l'uomo vicino a mia madre, un biondino con gli occhiali e la paglietta, doveva divenire tre anni dopo mio patrigno. Molto diverso dal signore allampanato che nel gruppo di terracotta fa il galante con la damina dal sellino che somiglia a mia madre. Oh, se tutto fosse rimasto a quello stadio di corteggiamento, se, come per questa statua, si fossero potuti

ripetere i versi del Keats: *Bold lover, never, never canst thou kiss, Though winning near the goal.*³ Perché mia madre non fu felice. Il mio patrigno non era un cattivo uomo, ma era un debole e un volubile. L'aveva conosciuto attraverso certi vicini di casa, in Via San Zanobi, di cui egli era parente.

Codesta era la famiglia d'un ufficiale del commissariato, e le figlie erano mie compagne di gioco. Giochi non sempre innocenti. Tra l'altro, almanaccavamo su come fosse la vita sessuale dei grandi, e mi par di sognare, eppure so che è vero: tra me e una di quelle ragazzine ci fu tutta una stranissima corrispondenza, non d'amore, ma — non saprei che altro nome trovarle — di questioni sessuali. Talvolta disegnavamo in quelle lettere strane figure, d'un'oscenità metafisica. Il mio patrigno era il fratello della madre di queste bambine. Quella casa di Via San Zanobi è tutta rimasta nella mia mente: mi pare ancora, talvolta, di girarci dentro con la sicurezza con cui giro nella casa dove abito adesso. Solo che, se la rivedessi ora, mi parrebbe tanto più piccina! Ricordo due stanze ad alcova dove dormii, ricordo la misteriosa camera degl'impicci, a metà del corridoio da cui prendeva luce, e il salotto buono quasi sempre chiuso, dove era appeso alla parete lo stemma della famiglia di mia madre ricamato da lei, quello stemma che ora è appeso a un'altra parete del mio ingresso. Ricordo la terrazza sul giardino, un giardino umido, con quattro alberi su cui s'arrampicavano i gatti, quei gatti di cui era appassionata la moglie del fotografo al terreno, la quale era gobba e tistica. Scesi parecchie volte in quel giardino, una volta vi fui fotografato mentre giocavo a carte con le bambine dell'ufficiale del commissariato, e

un'altra volta vestito da vescovo, in atto di benedire, con una bambina accanto vestita da chierichetto. Ma era un giardino triste, che odorava di umidità e di gatti. In quella casa vivevano anche i miei nonni, e quello stemma era press'a poco il solo splendore che fosse rimasto a mio nonno della sua illustre casata: s'era ritirato presto dall'esercito, e visse più o meno agiatamente per il resto della sua vita, e alla sua morte nel 1919 lasciò tanto denaro quanto bastava per il suo funerale. Si sospettò che avesse dato quanto aveva, *brevi manu*, a una domestica che fu la sua ultima amante, e la cosa è possibile; non lo sorpresi io una volta in cucina mentre serrava da presso quella biondina, una toscana del tipo delle donne di Filippo Lippi? Era stato una specie di dongiovanni, mio nonno, sebbene volesse molto bene a mia nonna, e si disperasse in un modo che a me bambino parve incomprensibile e grottesco, quand'essa morì. Correva per la casa gridando: «Perché? perché?», e batteva la testa contro i muri. Il suo era stato un matrimonio d'amore, ma mia nonna non era una nobile: era la figlia del suo fittavolo, una donna bella e incolta, che negli ultimi anni s'era data alle pratiche religiose. Quante volte mi portò in chiesa mia nonna? Finché la chiesa divenne come una seconda casa, e il mio gusto si sviluppò nel senso del fasto un po' solenne delle chiese parate. Mio nonno invece mi parlava di storia, e mi conduceva nei musei. Credo che a lui soprattutto devo se i miei primi anni non passarono in un ambiente del tutto privo di cultura, ché, quanto a mia nonna, non leggeva che la Filotea, e mia madre non era molto dedita alle letture. Io invece pare ereditassi la diligenza e forse la pedanteria di mio padre. Ero uno scolaro

modello, e l'ambizione d'essere il primo della classe non mi dava pace. Le mie più sincere disperazioni, da piccolo, furono per qualche voto basso, per qualche classifica che mi faceva perdere il primato. Non posso dire se le materie che studiavo mi piacessero gran che. Sgobbavo, finché un giorno, tardi, molto tardi, quando ero già al liceo, scopersi di amare veramente quei poeti e quei prosatori italiani, greci e latini, che mi davano da commentare e da tradurre. Ma le prime letture emozionanti le feci in francese, e fu Maupassant. Non so come mai, ma lessi anche Carolina Invernizio e la *Beatrice Cenci* del Guerrazzi, e ne cavai un'impressione torbida, impura, e profonda. Tra queste letture, e gl'intravisti amori senili di mio nonno, si maturò la mia adolescenza. Non avevo ancora quindici anni, e in Via delle Ruote, in un appartamento le cui finestre vedevo dalle mie, abitava una giovane sartina, una figura snella e bionda, che vestiva di nero, e doveva essere in lutto. Me ne innamorai, di uno di quegli amori che tolgono l'appetito e il sonno, e poi scopersi che era l'amica d'un mio compagno di scuola, un tipetto azzimato, e certo molto lontano dall'essere il primo della classe, che si chiamava Melissari. Incontrai la ragazza qualche volta per strada, e mi si piegavano le ginocchia, ma che mai osassi dirle una parola! Avevo sì e no quindici anni, lei doveva averne molti di più, e anche Melissari era più anziano di me. Non ricordo come la «cotta» mi passasse, ma quel primo, vano amore mi fece piangere di rabbia. Nel 1912 portavo gli ultimi calzoni corti. Poi, quando mia madre si fu sposata una seconda volta, ci trasferimmo oltr'Arno, dove il mio patrigno era medico condotto, in una bella casa costruita all'epoca di Firenze capitale da un console svizzero, in un

tempo in cui si sperava nel risanamento del quartiere. Piazza dei Nerli era occupata nel centro da un mercato coperto che all'epoca in cui noi andammo ad abitare là era stato chiuso, e deperiva, malinconico baraccone sui cui gradini sostavano i monelli e i mendicanti, soddisfacendo i loro bisogni senza ritegno alcuno. Talvolta una coppia di compari rimaneva rannicchiata con le brache calate, e fumando e conversando del più e del meno, aspettavano che la natura avesse fatto il suo corso. I ragazzi giocavano a «palle e santo», o improvvisavano rumorose partite alla palla, con grandi colpi sonori sui tamburelli quando respingevano i rimbalzi. Non era un luogo ameno la piazza, anzi era addirittura squallido: ma di là dei tetti si vedeva Bellosguardo, e l'aria della campagna veniva direttamente, e ogni volta che pioveva si sentiva un grande odore di terra bagnata e di alberi che esalavano il loro refrigerio. Era un quartiere popolare e malfamato, ma la casa era signorile, con un gran salone parato di giallo, il cui soffitto era occupato da un affresco che rappresentava seminude allegorie contro un cielo azzurro. Il salone dava su un'ampia terrazza, e fin sulla terrazza si spingevano i rami dell'immensa magnolia del giardino sottostante, selvaggio d'un poetico abbandono: in fondo al giardino c'era però un tombino che quando soffiava lo scirocco mandava un tanfo che si mescolava all'odore pesante, oleoso delle magnolie in fiore. Siccome il pianterreno rimase per lungo tempo disabitato, avevamo accesso al giardino. C'era una vasca circondata da una ringhiera a frecce, neoclassica, e un canneto tra i grandi alberi. Io mi ci recavo qualche volta a dipingere, ch  da mio padre avevo ereditato una modesta vocazione per la pittura (mio padre, che era

impiegato di banca, nei momenti liberi dipingeva paesaggi svizzeri nitidi nitidi, a soggetti tradizionali: il castello di Chillon, la cappella di Guglielmo Teli). Più tardi venne ad abitare lì una famiglia del popolo, la cui figlia, Nada, era d'una bellezza toscana pallida e slanciata, e siccome d'estate vestiva molto succintamente, non mi stancavo mai di guardarla dalle finestre. Le sere d'estate passate sulla terrazza, alla luce d'un lume a petrolio posato sul tavolo dove avevamo pranzato all'aperto, son forse tra le memorie più felici della mia adolescenza. Il primo corpo di donna che strinsi fu quello d'una domestica giovane e fiorenti, il cui odore, come quello delle magnolie, dava il capogiro; si chiamava Cesira. In questa casa cominciai ad avere le prime pretese d'arredamento interno.

Il mio patrigno m'aveva ceduto un cassettone Impero che veniva dalla sua casa di campagna a Sesto: di mogano, con due colonnine nere, e pigne invertite per piedi. Con quello, più tardi, volli armonizzare gli altri mobili della mia stanza. Ma intanto mettevo in cornice certe donnette scollacciate, d'una facile eleganza, che trovavo nelle tavole fuori testo della «Vie parisienne». In questa casa presi anche la prima e finora unica sbornia della mia vita, bevendo troppo del vin santo dolciastro e capitoso che i contadini di mio patrigno maturavano in piccoli caratelli nei caldi solai della casa di Sesto. E in questa casa, anche, mia madre s'ammalò, e si disse che era febbre maltese; se la trascinò dietro per molti anni, e varie villeggiature poco le giovarono: il suo corpo s'appesanti e il suo volto si privò di luce, e il mio patrigno l'affliggeva con le sue infedeltà e le sue scenate, che di solito avevano origine in meschine questioni d'interesse. Più tardi, quando io ero già andato in Inghilterra, si trasferirono

a Borgo San Frediano, all'ultimo piano d'un'altra bella casa ottocentesca che apparteneva a un ingegnere d'origine inglese, il cui padre aveva fatto fortuna in Italia al tempo delle prime reti ferroviarie. Dalle finestre della facciata si vedeva ancora Bello-sguardo, ma la veduta più bella l'aveva una finestra sul tergo della casa, che dava sul Lungarno e su Fiesole. In questi anni, soprattutto mentre abitavo a Piazza dei Nerli, facevo molte gite in bicicletta nei dintorni di Firenze, di preferenza sulla riva sinistra dell'Arno, di prima mattina d'estate. Ci s'impolverava allora per le strade provinciali, ma s'incontrava ben poca gente, e si tornava sudati e impregnati d'odore di campagna. Presso Marignolle c'era un odore di *olea fragrans*, ai Collazzi un odore asprigno e tenebroso di bacche cipressine, negli Scopeti odore di resina e di pino, e questi odori mi son rimasti nella memoria, come m'è rimasto nella memoria l'odore degli oleandri del giardino di Cattolica dove m'incontravo con la ragazza con la quale quasi mi fidanzai nel 1914. Le memorie d'odori son le più rare, ma le più intense, né posso ancora sentire il profumo degli oleandri, dell'*olea fragrans* o delle magnolie, senza che pezzi del mio passato non mi ripiombino addosso con un peso che mi lascia senza fiato.

L'ultima volta che ho veduto l'appartamento in Borgo San Frediano è stato proprio per lo stemma che pende all'altra parete del mio ingresso, dietro il busto marmoreo d'una donna pettinata alla moda del 1835, con la fronte sormontata da diavoletti a tortiglione, una foggia rara a vedersi in scultura: era questa una marchesa d'Elci, e lo scultore toscano che la scolpì dovette ispirarsi un po' alla testa del David di Michelangelo. Quanto allo stemma, è l'unica

cosa ereditaria che ci sia in casa mia, insieme a una storia della famiglia di mia madre da cui ho tratto i particolari di quello che ora leggerete.

LA BIBLIOTECA D'UN CONDOTTIERO

Di tutte le osservazioni di un recente strampalatissimo libro su Shakespeare, una almeno mi è parsa aver qualche peso. Non è strano che un tale genio, che pure in fatto di cultura letteraria sembra la sappia assai più lunga di quanto non credessero i primi ammiratori romantici, che lo volevan tutto natura, non abbia fatto parola di libri nel suo testamento che del resto è assai particolareggiato? Parla, sia pure in generale, di vesti, di arredi, di gioielli, nomina tra l'argenteria un'ampia coppa o bacile d'argento dorato, assegna alla moglie quel famoso *second best bed*, quel letto secondo per qualità, che ha fatto speculare i posteri sui meriti o i demeriti della signora Shakespeare, ma di libri non una parola. E tanto pare strano pensare a una signora Shakespeare (o a una signora Alighieri), quanto a uno Shakespeare (o a un Dante) senza libri: accanto a quei geni ci par buffa quella donnina piccina piccina, ma ci pare altrettanto incongruo non vederli circondati di libri. Dante ce lo immaginiamo volentieri contro lo sfondo di scaffali come il san Gerolamo degli antichi pittori (e press'a poco così lo raffigurò il Signorelli nel Duomo di Orvieto), e il busto di Shakespeare lo vediamo ben collocato come in un'effigie di bronzo del primo Ottocento che adornava il calamaio di Keats, su una pila di libri. Che saranno magari le sue proprie opere, ma

riflettiamo a quel che disse un altro grande inglese, che della propria biblioteca si vantava, Geoffrey Chaucer: «Poiché dagli antichi campi, come si dice, vien tutto questo nuovo grano un anno appresso all'altro, e dagli antichi libri, in verità, vien tutta questa nuova scienza che gli uomini apprendono». Ma Shakespeare non parla della propria biblioteca nel suo testamento, né altrove.

Ora io, proprio nella famiglia materna, avevo un tale esempio di amore pei libri, proprio manifestato in occasione d'un testamento, che quella osservazione su Shakespeare non ha potuto che farmici ripensare. La famiglia di mia madre non si distinse mai per vocazione letteraria; sebbene le sue memorie risalgano molto addietro nei secoli e siano in parte consacrate in un solenne in-folio del Seicento, *l'Albero et istoria della famiglia dei conti di Marsciano* dell'abate D. Ferdinando Ughelli (in Roma, nella Stamperia Camerale, l'anno 1667); trovo che vi si parla molto di fatti d'arme, di «brighe» o «cavallate», di estorsioni e omicidi a danno della plebe rusticana, e anche, almeno nel caso della Beata Angelina, di opere buone destinate al sollievo dei miseri; ma di componimenti in verso o in prosa per cui si distinguesse qualche membro della famiglia, non è ricordo. Esiste, è vero, uno sciagurato poema in ottave, rincalzato da speculazioni cabalistiche, *L'Ebreo disingannato, poema sacro* (edito a Kaschau in Ungheria nel 1743) di un conte Francesco Onofrio di Marsciano, patrizio di Orvieto e di Foligno, che, sbalzato dai turbini dell'avversa fortuna tra le selvagge pendici dei Carpazi, credeva di farsi un merito dedicando quella pappolata, su cui del resto non si faceva illusione alcuna («questo parto infecondo del mio

ignaro ed inesperto talento, e prima poetica composizione di chi mai per l'addietro ha gustato menoma stilla delle Castalie sorgenti»), a Monsignor Don Giuseppe Maria I Vescovo e Principe di Gurgo e Strasburgo in Carinzia, dell'Illustrissima e Gloriosissima Famiglia dei Conti di Thun; ma codesto poetaastro doveva appartenere a un ramo laterale, e in ogni caso non fa testo.

Ma nel testamento fatto in Verona il venerdì 13 dicembre (data non proprio augurale!) 1476 dal conte Antonio di Marsciano, che fu capitano di ventura della Repubblica Veneta (*armorum Ductor sub Illustrissimo et Excellentissimo Dominio Veneto, et Gubernator Lancearum Spezzatarum Comitivae S. Marci*) e sposò Todeschina figlia del Gattamelata, ben tre pagine in-folio son dedicate a un minuto e amoroso elenco di volumi membranacei e di bombicina, alcuni copiati di propria mano da quel personaggio che, secondo il motto rinascimentale *tam Marti quam Mercurio*, univa in sé le virtù dell'uomo d'armi e dell'umanista; e v'erano, in questa quarantina di volumi, sette opere a stampa (tra le prime, dunque), e tutti i volumi erano rilegati con tavolette di legno coperte in rosso, e talune con borchie d'ottone dorato, secondo che è specificato minutamente in ogni caso. Alla biblioteca il conte Antonio teneva assai, tanto da imporre agli eredi di non disperderla: «*Bibliotheca, quaecumque sit, seu libri historiarum, et quarumcumque facultatum, ad speculandum, et semper prospiciendum ex libris ipsis gestas res, Maiorum mores, exitusque, atque fructus, et dulcedinem maxime historiarum, proficuaque earundem documenta... esse debere indivisa et illaesa manuteneri*». Allo stesso modo ingiungeva di non alienare il

corredo armato dei suoi castelli, e cioè «le baliste e quegli apparecchi che oggi chiaman bombarde e spingarde, gli schioppi, gli scorpioni, le fionde, i fustibali, le saette e ogni altro missile da tiro, le lance, i verruti, i dardi o nervi, e similmente gli scudi, i clipei, le parmule, le loriche, gli schinieri». Quella biblioteca, che pei tempi era assai notevole, ci olire un quadro della cultura d'un gentiluomo del Quattrocento. Fosse stato così esplicito sui suoi libri lo Shakespeare!

Come ci si aspetterebbe da un condottiere, c'erano Flavio Vegezio, Giulio Frontino, Roberto Valturio e Marco Catone, tutti *De re militari*; e molti libri di storia, Cesare, Tito Livio, Sallustio, Svetonio, Polibio, Anneo Floro, Trogo Pompeo, Curzio Rufo *De gestis Alexandri Magni*, le *Vite* di Plutarco e Aemilius Probus *De viris excellentibus exterarum gentium*; anche il *Passagium ultra mare D. Godofredi Bulionis in acquisitione Civitatis Ierusalem*. Quest'ultimo testo, copiato di propria mano dal conte Antonio, si trovava legato insieme con i libri militari di Giulio Frontino e di Marco Catone, colla storia di Griselda di Boccaccio nella versione latina del Petrarca, e l'altra storia di Guiscardo e Ghismunda tradotta da Leonardo Aretino. Queste due storie e l'*Eneide* di Virgilio rappresentavano la piuttosto magra sezione letteraria, in cui possono includersi anche le *Epistole* di Cicerone. Di proprio pugno il conte Antonio s'era copiato Sallustio, l'*Isagogicum moralis disciplinae* e *Sancti Hieronymi Transitus*. Il *De Officiis Ministrorum* di sant'Ambrogio, un *De Vita et Obitu Beatorum Floridi et Amantii* rappresentavano la letteratura sacra, mentre per la filosofia c'erano l'*Echonomicum* di Aristotele, il *De Amicitia* e il *De Senectute* di Cicerone, le *Declamationes* di Coluccio, il *De Vita et Moribus*

Philosophorum Veterum, il *Super arte Porphyrii et Aristotelis, videlicet de Praedicamentis* dell'inglese Gualtiero Burleo, e la *Logica quaedam compendiosa et valde utiliima ad perdiscendum* di Paolo da Venezia; per la pedagogia Guarino Veronese e Pietro Paolo Vergerio; c'era anche il *De re uxoria* di Francesco Barbaro e un trattato *De restitutionibus usurarum excommunicationibusque*. Un po' di geografia, Vibio Sequestre *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, paludibus, montibus gentibusque*, Lorenzo Valla *De situ Italiae*. Di Matteo Palmieri aveva il *De temporibus*, specie di storia universale; di Vitruvio l' *Architettura*; un volume d'avicoltura di Iacomello Traugorina, la *Storia naturale* di Plinio, alcune opere d'agricoltura (Palladio, Columella, Marco Catone, Marco Terenzio Varrone), alcune di mascalcia, di Giordano Ruffo (in volgare), di Mastro Lorenzo detto Nuzio, un trattato di scacchi, *Opus morale super ludo Scachorum*, due libri sui veleni di Pietro d'Abano e di Mastro Arnaldo; D. Valascus de Tarento, *De Epidimia, nec non et Remedia quaedam ad praeservandum tempore pestis ab ea; et alia quoque remedia nonnulla contra pestem, annotata per eximium Medicorum Monarcam Antonium Cermisonum*, e infine, in volgare, *De le vivande per i conviti* di Mastro Alessandro *cochus solemnissimus*. Armi, cavalli, campi, molta storia, vite di uomini illustri, e tanto di medicina da cautelarsi contro pesti e veleni, i flagelli dell'età; e non si dimenticavano i banchetti.

Così nel testamento del conte Antonio si fa gran conto dei *paramenta mensualia ad ornatum conviviorum vel nuptiarum solemnium*, e si nominano piatti d'argento e posate, *cochlearia et*

pironos, quos furcellas vocant, cioè cucchiai e forchette, e quattro argentee saliere traforate, con le insegne della casa, le trecce o fasce militari; lo stemma, in smalto rosso, figurava pure su un pesante bacile d'argento per lavarsi le mani.

Questo testamento, che occupa ben quarantasette pagine del volume secentesco, io non lo avevo mai letto, sebbene il volume in una flessibile legatura di pergamena si trovasse in un angolo della mia biblioteca, l'unica cosa forse che mi restasse del nonno insieme allo stemma e alla descrizione d'una casa già posseduta a Roma. A risvegliare la mia curiosità è stato l'attuale proprietario del castello di Monte Giove che fu dei Marsciano fino alla seconda metà del Seicento: Paolo Misciattelli. In una grigia giornata dell'inverno del 1955 l'amico mi condusse a vedere quella rocca in mezzo ai monti tra Orvieto e Perugia; e Orvieto e Perugia, tra cui si destreggiavano i Marsciano, si scorgevano dall'alta torre che fu demolita nell'Ottocento perché troppo spesso attirava le folgori. Dicono che di là, anche ora che la torre è mozza, la vista sia splendida, ma la giornata era nebbiosa e non si vedeva che una mesta campagna ovattata, con le querce ancora vestite del secco fogliame rossiccio e, irto di verghe pure rossicce, qualche salice. Il castello aveva merli guelfi e ghibellini: Monaldeschi... Filippeschi: fazioni, cavallate, saccheggi, incendi...

Misciattelli sapeva quella storia lontana della famiglia di mia madre molto meglio di me. Siccome era signore del castello, la loro storia era un po' anche la mia. Mi diceva che al conte Antonio, quando fu fatto prigioniero dai

Ferraresi, destinarono per tenergli compagnia, come a illustre persona, Bernardino Corio, il futuro storico di Milano, allora giovane alla corte di Ercole I d'Este. Mi diceva che all'assedio di Pietrasanta, quando combatteva al servizio di Firenze, il conte Antonio si fece troppo audacemente sotto le mura e un colpo di bombarda gli fracassò il petto l'ultimo giorno d'ottobre del 1484, di cinquantacinque anni: fu sepolto nella chiesa di San Michele fuori di Pisa. Mentre l'amico mi diceva queste cose, io guardavo quel che restava dello stemma dei Marsciano sopra una porta esterna del castello: c'era un'aquila un tempo, ora non più che un frammento indecifrabile. Quando vennero gli americani, mi diceva Misciattelli, scambiarono quell'aquila per un emblema fascista e la centrarono con un tiro bene aggiustato, riducendola in pezzi.

Del resto, l'aquila dei Marsciano era molto spennacchiata (piando gli americani assestarono quel bel colpo. Polluce di Marsciano, il padre di mio nonno, era ancora qualcuno. Per poco che risalisse nell'albero genealogico, senza disturbare i lontani Longobardi e quel Tarolfo del secolo Vili capostipite della famiglia, poteva raccontare la seguente storia: dal conte Lorenzo e da Maria Manfroni, nobili romani, nacque Ludovico che ebbe per moglie Maria Teresa del conte Giovanni e di Lucrezia Capponi; figlio di Ludovico fu Alessandro Testa di Marsciano che nel 1738 era Generale di tutte le cacce del duca di Modena; egli sposò in seconde nozze la principessa Marianna Hercolani di Bologna, prima Dama di Stato; ebbero per figli Maria Teresa, sposatasi al marchese Giuseppe

Montecuccoli, e Ludovico, nato nel 1730, il quale sposò la marchesa Clara Visconti di Milano. Dal conte Ludovico Testa di Marsciano e dalla Visconti nacque Francesco. Costui sposò la contessa Especo di Viterbo, e ne nacque il conte Polluce. Polluce fu un patriota, combattè col grado d'ufficiale nelle patrie battaglie, rimanendovi anche ferito. Mio nonno Alcibiade (nella famiglia imperversava nell'Ottocento la mania pei nomi classici), nato da Polluce e da Teresa Ripari nel 1841, sebbene partecipasse alla battaglia di Custoza dove si guadagnò la medaglia d'argento, con una lunga vita inattiva, molte speculazioni sbagliate, e l'infortunio di vedersi espropriata una casa che aveva a Roma in Via di Marforio, segnata dai civici numeri 105-108, per l'erezione del monumento a Vittorio Emanuele, portò a una misera conclusione, come ho accennato, le fortune della famiglia. Né credo che per gli altri Marsciano che ancora ci sono in Italia quell'aquila abbia molta ragione di «plaudersi con l'ali» come il falcone dantesco. Rimase dunque a me la storia di famiglia e lo stemma amorosamente ricamato da mia madre. Questo stemma era nella casa del mio patrigno quando mia madre morì, né io pensai di reclamarlo come non richiesi i pochi mobili di lei, una stanza da letto che essa aveva portato a mio padre con la dote di ventimila lire — somma cospicua alla fine del secolo scorso, che poi s'era finita di consumare negli anni di vedovanza.

Ho detto che il mio patrigno non era un cattivo uomo, ma debole e volubile, e debolezza e volubilità possono talora combinarsi in qualcosa di simile alla cattiveria. Terminati gli studi di legge con pieni voti e la lode, il professore Dionisio Anzilotti, col quale avevo sostenuto una tesi di diritto internazionale sulla Società delle

Nazioni (una tesi a conclusione pessimistica), avrebbe voluto che io assumessi l'incarico d'insegnamento di quella materia all'Università di Camerino, ma ci voleva la libera docenza e nel 1918 le libere docenze erano state sospese per via della guerra, sicché non se ne fece di nulla, e io mi provai a iscrivermi come praticante nello studio dell'avvocato Rossi della Real Casa, amico di mio nonno, in Via del Quirinale (ora Via Ventiquattro Maggio). L'avvocato Rossi era un bell'uomo dal volto un po' arcigno e dall'aspetto autoritario: ai baffetti corrispondeva una cravattina nera a farfalla con i fiocchi celati sotto i risvolti del colletto duro; alto, accigliato, con gli occhiali e il tubino, pareva un monumento di bronzo d'uomo politico del Risorgimento. Mi mise in mano la pratica d'una causa circa certe forniture di petroli rumeni. Due volte in vita mia la carta stampata mi ha dato la nausea: una fu quella, l'altra allorché mi sobbarcai alla fatica di compilare un dizionario italiano-inglese per l'editore Cassell di Londra. La stesura del dizionario non andò oltre a poche voci di saggio, dopodiché rinunziai al contratto, in cui subentrò il collega Piero Rebora (che alle sue fatiche per quell'opera attribuì poi un'ulcera gastrica di cui soffrì per anni); lo studio dei petroli rumeni ebbe però un più vasto risultato. Il risultato fu che decisi che la legge non faceva per me, e chiesi alla famiglia un prolungamento degli studi, di due anni, per laurearmi in lettere. Mio nonno trovò scandalosa la mia pretesa: a che poteva servirmi la laurea in lettere quando quella in legge apriva tutte le strade? Fu in quella occasione che il mio patrigno prese le mie parti; disse che non occorreva che guadagnassi subito, che lui non aveva nessuna obiezione a che rimanessi a suo carico ancora per un po'.

Bisogna pur dire che avesse qualche affetto per me, e io ne ebbi per lui finché le pene che dette a mia madre non me lo resero invisibile. Ma anche allora non riuscivo a odiarlo; come tutti i deboli, aveva i suoi momenti di bonarietà, e in quei momenti mi riconciliavo con lui. Quando nell'estate del 1921 mi recai in Germania coi miei primi guadagni (avevo preparato per l'editore Bemporad, grazie a Giovanni Papini che l'aveva inclusa nella collana di «Libri necessari», un'antologia di versioni da *Poeti inglesi dell'Ottocento* che vide la luce quattro anni più tardi), il mio patrigno mi raggiunse per un viaggetto a Dresda; l'anno dopo andammo insieme a Vienna, e quando nel 1923 ebbi una borsa di studio per l'Inghilterra mi venne a far visita (la cucina inglese era così aliena al suo palato di buongustaio toscano, che una volta in un Lyons non riuscì a mangiare che le zollette di zucchero: tutta una ciotola!). Il suo sentimento per me era un curioso miscuglio di ammirazione e d'invidia. Quando ebbi una posizione in Inghilterra e cominciai a comperare mobili Impero, non gli venne la voglia di emularmi? Si mise a comperare oggetti Impero lui pure; ma non aveva occhio, e non distingueva i bronzi autentici dai falsi. Il suo più importante acquisto fu di certi centri da tavola di bronzo che recavano a caratteri vistosi il nome di Thomire: erano cose tarde, ma di buona doratura e di aspetto attraente: sirene che reggevano coppe di cristallo. Proprio codesti oggetti, il meglio della sua modesta collezione, gli furono rubati allorché nel 1944 i tedeschi e i fascisti fecero saltare i ponti di Firenze. La casa era presso il Ponte alla Carraia; ingiunsero agl'inquilini di sgomberare, e l'appartamento incustodito fu visitato dai saccheggiatori, che si sospettò

abitassero non lontano. Quando rividi il mio patrigno, era desolato, e una debolezza nervosa che già in passato gli aveva dato delle crisi di abulia, in cui non si sentiva più buono a nulla, quella tendenza alle crisi depressive si accentuò cogli anni, finché non riuscì più a camminare. Quando nel 1931 era morta mia madre, era appena entrata in servizio da loro una robusta donna del Valdarno che aveva lineamenti da femmina di pellirossa, da *squaw*. Il mio patrigno e le sue sorelle avevan cacciato una domestica intraprendente che aveva minacciato di diventare ereditiera del loro vecchissimo padre vedovo, ma ora venne la nemesi. La Zenobia si rese di più in più indispensabile al mio patrigno e mentre, quand'egli era ancora aitante, non poteva tollerare la sua presenza accanto a sé vicino alla stufa nelle fredde sere d'inverno (non c'era che quella stufa in casa, e come negare alla donna il diritto di riscaldarsi anche lei? sebbene il suo odore, mi disse una volta il mio patrigno, riuscisse sgradevole al suo fine olfatto), poi, a poco a poco, la donna robusta ebbe ragione del debole vecchio, e forse mutò anche la sua opinione sul suo odore. Cominciò a non rispondere più alle mie lettere, e forse queste non giunsero neanche a lui. Quando morì nel 1954 fui informato dal notaio che c'era nel suo testamento un codicillo in cui lasciava a me tutti i suoi mobili Impero.

Pensavo di rinunciarvi a favore dei parenti di lui, alcuni dei quali si trovavano in condizioni economiche assai disagiate, quando una sorella m'informò che il mio patrigno aveva lasciato tutto alla Zenobia, che pochi mesi prima di morire aveva fatto sua moglie. Naturalmente il codicillo rimaneva valido, e incaricai un amico avvocato a Firenze di accertarsi dell'entità di

questo lascito. La cosa andò per le lunghe, e finalmente nell'autunno di quell'anno, avendo occasione di passare per Firenze, decisi di fare un sopralluogo insieme con l'avvocato della seconda moglie del mio patrigno.

C'era sulla porta di casa l'antica portiera col viso cagnazzo e il golfino verde, che fece finta di non vedermi o addirittura non mi riconobbe; e mentre salivo quella scala che non finiva mai (e che da giovane avevo salito tante volte con la bicicletta in spalla), pensavo a mia madre che a farla ci si era schiantato il cuore, e al mio patrigno con le sue gambe che non lo reggevano più. Rividi le targhe sulle porte ai vari piani, quelle targhe coi nomi su cui tante volte s'erano posati i miei occhi: alcuni di quei nomi eran cambiati, ma quello straniero del proprietario, al primo piano, spiccava come sempre con le sue grandi lettere d'oro sul fondo nero, d'uno stile pesante, ottocentesco, che faceva pensare all'epoca vittoriana e a Dickens. Suonai per due volte alla porta dell'ultimo piano che tante volte avevo aperto con la mia chiave, e finalmente apparve la Zenobia, più grossa, coi capelli sempre neri, sempre più simile a una *squaw*. «Oh, signorino» fece con un'aria che voleva essere deferente e commossa, e quando, tanto per dir qualcosa di poco impegnativo, osservai quanto ripide mi paressero ora le scale, mi disse colle lagrime agli occhi che, le ultime volte che il mio patrigno era uscito di casa, aveva poi dovuto spingerlo lei di dietro su per quelle scale. E mi parlò della sua malattia: «Un giorno a tavola gli venne voglia di rigettare e rigettò; poi si mise a letto, e a letto si sentiva forte come un gigante. Venne il dottore: Come si sente? gli chiese. E lui disse una parola un po' grossa, mi scusino, ma disse: Mi sento come un bischero.

Aveva avuto un'ombra davanti agli occhi, e il dottore mi disse: Presto gli andrà al cervello e allora sarà finita. Infatti gli venne l'embolo». La Zenobia aveva seguitato a dargli del *lei*, non s'era mai potuta abituare al *tu*.

Ma quando si venne allo scopo della mia visita, di mobili Impero nessuna traccia. La Zenobia disse che il «dottore» li aveva rivenduti qualche mese prima di morire. Del resto lei non s'intendeva di mobili Impero; si guardasse noi. Spalancai le persiane della stanza sul Lungarno, quella che per qualche tempo era stata la mia: si vedeva Fiesole in una nebbiolina azzurra e dorata d'autunno. C'era in quella stanza ancora un portalegna decorato di bronzi. E la Zenobia, contraddicendo a quanto aveva detto un momento prima: «Ma codesto costì non è Impero». «E come lo sa?». «Me l'hanno detto». Nella sala da pranzo c'era sul caminetto un grande specchio con la cornice di legno intagliata e dorata, sostenuta da sfingi pure di legno dorato. «E questo qui?» faccio io. «Già, ma codesto costi non è un mobile». «E allora che cos'è?» le dico, per vedere quanto la sapesse lunga. Ma non rispose. Dalla finestra si vedeva Bellosguardo; a quella tavola eravamo stati seduti tante volte, io, mia madre e il mio patrigno, e le sere d'estate la luce del lampadario si vedeva di lontano. Mi disse una volta una persona che l'aveva vista molte sere dell'estate del 1931 da una finestra al di là di Piazza del Carmine, che s'era immaginata che sotto quel lampadario fosse raccolta una famigliola tranquilla e affettuosa: proprio in quell'estate del 1931, quando mia madre stava lentamente morendo nella sua camera, e io e il mio patrigno consumavamo una rapida cena senza quasi scambiarci parola.

La camera da letto era rimasta come al tempo di mia madre, e sulla toletta c'era il suo ritratto. Feci per riprenderlo. E la Zenobia: «Non me la porti via, la cara signora, ho avuto tanto affetto per lei, la sera ci dico sempre il rosario». La guardai e le dissi severamente: «Io ho pure questa fotografia, se vuol tenerla la tenga, decida secondo la sua coscienza». Ma quando fui di nuovo nell'ingresso e rividi lo stemma di famiglia, quello che mia madre aveva ricamato con le sue mani, quello che era press'a poco tutto ciò che mi restava di patrimonio tangibile di lei e dei Marsciano, dissi alla Zenobia: «Questo a Lei non interessa affatto e non serve a niente, e me lo ridarà». E acconsentì. Poi volle dirmi qualcosa in disparte che non sentisse l'avvocato. E mi disse che una delle sorelle del defunto aveva detto a lui che io avevo fatto cremare il corpo di mia madre, e che lui era rimasto inorridito. «Ma che storie mi racconta?» feci io trasecolando a una storia assurda, che doveva far parte di tutta una campagna di menzogne per mettere in cattiva luce me presso il mio patrigno rimbambito, o le sorelle del mio patrigno presso di me. «Sa, la Rosanna (una delle nipoti) quando ha saputo che lo zio non le aveva lasciato nulla, sul suo ritratto ci ha sputato». «Buona fortuna» dissi alla Zenobia andandomene. «La salute» rispose «c'è».

Uscii da quella casa che era stata la mia con un senso di nausea, e Firenze, d'un tratto, mi parve odiosa, col suo frastuono d'automobili, i suoi negozi moderni e dozzinali, in strade dove un tempo regnavano la calma, la dignità, il buon gusto. Forse dovrò tornarci ancora qualche volta, a Firenze. Ma sarà contro voglia, come contro voglia vado a visitare in una casa di cura mia zia, divenuta mezzo idiota per l'arteriosclerosi.

Mia zia, Flora di Marsciano. Anche lei era stata una bellissima donna. A ottant'anni suonati cominciò a perdere la memoria. Si ricordava solo delle cose più lontane. Mi veniva a trovare di tanto in tanto, vestita d'un abito che sembrava uno di quelli che portava da giovane, ma invecchiato anch'esso; e s'era rattappita, ma il volto d'un tempo era ancora riconoscibile, come una rosa seccatasi sullo stelo. I primi tempi che i capelli avevano cominciato a imbiancare, li aveva tinti di biondo, poi aveva smesso, ed ora la sua capigliatura era magnifica, d'argento con qualche riflesso dorato. Qualche volta veniva a piedi, sebbene abitasse vicino alla Stazione, per risparmiare la spesa del tram, perché non s'era resa conto di quanto fosse invilito il valore del denaro, e cinque lire erano per lei ancora qualcosa, tanto che spesso saliva a piedi le sue scale per risparmiare l'ascensore. Un nipote impiegato al Banco di Santo Spirito aveva ricevuto la tredicesima mensilità: ventottomila lire in un mese! le pareva una somma enorme (mi diceva questo nel 1947); quando lui faceva le ore straordinarie gli pagavano quattordici lire l'ora, aggiungeva con aria importante. Giudicava benestante il portiere della sua casa perché aveva cinquemila lire di pensione al mese, e le pareva esorbitante la pretesa d'aumento da parte dei portieri: duecento lire mensili di più. Viveva in un mondo piccolo, perduta in beghe coi dozzinanti (affittava camere), vecchi generali a riposo, tirchi quanto lei; e non leggeva che i giornali. Sebbene in casa non avesse cosa che meritasse di venire rubata, quando non aveva ospiti le prendeva paura dei ladri, e si barricava in casa, sprangando tutte le finestre, e mettendo la branda nell'ingresso, per svegliarsi subito se qualcuno avesse forzato la porta. Certe vecchie

seggiole dorate imbottite di rosso, e una consolle, cianfrusaglie dell'Ottocento che eran toccate a lei nella divisione dei pochi mobili di mio nonno, le parevano di gran pregio, e su una brutta credenza nera intagliata, sormontata da un enorme specchio dalla pesante cornice, pure nera e intagliata, conservava alla rinfusa ritratti di famiglia che si sbiadivano al sole, ma il ritratto di suo nonno Polluce, una fotografia inserita in un ricamo a punto in croce, era incorniciata a parte. Siccome non avevamo molti argomenti in comune di cui parlare, io portavo di solito il discorso sulle sue memorie.

Integrava con i vivi, sconnessi frammenti della sua esperienza, il quadro parziale che m'ero fatto da me della mia famiglia, un curioso *puzzle* umano il cui ultimo senso, come di tante vicende degli uomini, è quello di *a tale told by an idiot*. Avevo tante volte sentito parlare di uno strano cugino Ermes, ufficiale di cavalleria, che passava per un caposcarico. Forse anche l'ho visto; certo una sera si presentò, alticcio dal bere, sotto la casa dove abitavamo in una villeggiatura, e mia madre non volle riceverlo. Da giovane era stato fidanzato di mia zia. Prima si voleva fidanzare con una signorina borghese di Torino, e sua madre, la «sora

Checchina», non fece niente per dissuaderlo, tanto si aspettava che quando Ermes avesse visto a Roma le belle figlie di Alcibiade si sarebbe innamorato d'una di loro. Infatti s'innamorò di mia zia, e furon fissate le nozze. Dapprima mia zia, che aveva visto a 'Perni la casa di Ermes, non aveva voluto saperne di lui: uno che viveva in una casa trasandata e messa male come quella di Ermes, non sarebbe stato mai suo marito. Allora Ermes s'era dato a far spese, aveva

comperato a Roma suppellettile fine in vista del matrimonio, e sulle porcellane fece metter la corona di (unte, perfino sui vasi da notte. Mia zia storse la bocca. Poi Ermes chiese a mio nonno un prestito per far fronte alle spese del matrimonio; siccome la dote di mia zia era inferiore alla somma che si richiedeva per le mogli degli ufficiali, Ermes aveva garantito il resto con un'ipoteca su certi suoi terreni. Mio nonno si arrabbiò, e in seguito alla scena Ermes fece dire a mia zia che tutto era finito. Poi andò a casa e trovò la sora Checchina a pranzo, e dalla rabbia tirò via la tovaglia con tutto quel che c'era sopra, ripetendo come un insensato: «Tutto è finito!». Mia zia, quando seppe questo, non se ne fece né in qua né in là, e disse: «Tanto ha una brutta casa». Però Ermes le piaceva, perché era un bel giovanotto, e non s'era ancora dato al vizio del bere. La sora Checchina, nondimeno, a cui sarebbe piaciuto quel matrimonio, cercò di persuadere mia zia a far la pace. Ma quando Ermes scrisse di nuovo a mia zia, essa era già fidanzata con quello che doveva essere suo marito. Mia zia, non sapendo quale dei due scegliere, mise cartellini coi due nomi sotto il cuscino, decidendo che avrebbe scartato quello dei due che sarebbe caduto in terra durante la notte. E cadde il nome di Ermes.

Piaceva soprattutto a mia zia parlare di suo nonno Polluce. Prima d'essere garibaldino, Polluce era stato ufficiale dell'esercito austriaco, dove poteva far carriera perché era parente del maresciallo Coronini. Una volta che aveva bisogno di denaro scrisse al padre che s'era incendiata la caserma ed erano morti abbruciati i suoi cavalli. Ma il padre, invece d'inviare i soldi direttamente a lui, li inviò al suo colonnello il quale lo fece chiamare e gli disse: «Un'altra

volta che ha bisogno di denaro, non faccia andare a fuoco la caserma!» — ma non lo punì, perché era parente dei Coronini, famiglia che aveva spesso ospitato Francesco Giuseppe. Abitava un tempo alla Scala di Spagna, proprio nella casa di Keats; ma dopo il 1867 (l'anno di Mentana) partì, lasciando la casa alla seconda moglie, e seguì il figlio (mio nonno) nelle sue varie sedi d'ufficiale, Iglesias, Bologna, Genova, Ariano di Puglia. Quando abitavano a Piazza di Spagna andavano in villeggiatura a Via del Boschetto, che a quei tempi era campagna: c'era l'orto delle monache, le aveva detto il nonno, con un canale dove vedeva finocchi, carciofi, e gli stronzi delle monache che galleggiavano. Morì a Napoli nel 1878. Tornando da Ariano di Puglia mio nonno aveva preso un appartamento all'Albergo Medina, e c'erano pure le due bambine, quelle che poi dovevano essere mia madre e mia zia. Avevano il servitore in livrea. Un giorno il servitore venne a dire: «Il Conte sta male». Credettero che fosse tifo, ma doveva essere una perniciosa presa viaggiando di notte col finestrino del treno aperto. Subito decisero di affittare un appartamento privato, perché altrimenti temevano che l'albergo avrebbe fatto pagare chi sa quanto per lo scomodo della malattia infettiva. I primi giorni che era ammalato, il vecchio disse alla nipotina Flora: «Non so se camperò da questa malattia. Comprati una bambola bella, la più bella che trovi a Napoli, e io te la pago». E lei comperò una bambola magnifica, che costava cento lire, che a quei tempi erano una grossa somma.

Mi raccontava pure che mio nonno si rovinò la carriera perché prestava denaro a un certo B. che faceva lo strozzino; ci fu un processo in cui il

nome di mio nonno venne a galla: benché lui non facesse lo strozzino, fu in un certo modo connesso con quello che prestava su cambiali. Anche il generale di mio nonno faceva come lui, ma il suo nome non venne fuori. Allora gli resero la vita difficile in modo che finì per dare le dimissioni dall'esercito. Mentre mia zia mi raccontava questo, pensavo al colonnello, padre di Katerina Ivanovna, nei *Fratelli Karamazov*, che prestava denaro a un mercante e tentò di suicidarsi quando fu nei pasticci. I Ripari, la famiglia della madre di mio nonno, erano bottegai, proprietari d'un gran negozio di mode, per questo mio nonno aveva le mani grasse e non belle, e codeste mani ebbe pure mia madre. Mio nonno poi contribuì a diluire ancora il sangue blu sposando, quella che insomma era una contadina, Margherita Schiaroli.

Gli Schiaroli erano fittavoli delle terre dei Marsciano. Margherita aveva una quantità di fratelli e sorelle, e tutti vissero a lungo. Un fratello, Carlo, che aveva studiato ed era ragioniere e amministratore di beni, scriveva satire sulle persone del paese (Guarda), satire che godettero d'una fama locale. Poi a settantanove anni, siccome doveva presto cessare dalla funzione di amministratore di certi beni sotto sequestro della Cassa di Risparmio, e siccome aveva avuto perdite, e temeva la miseria, si uccise dopo aver bruciato le sue satire. Mia zia aveva sentito dire che gente di Terni gli aveva offerto una somma considerevole per avere il manoscritto di quelle satire. Un altro fratello ebbe un figlio che s'innamorò d'una domestica che gli metteva le coma. Un giorno la gente del paese gli fece una serenata per dileggio sotto la finestra. Lui perse il lume degli occhi, sparò, e uccise uno. Allora si

rifugiò presso il padre. Fu trovato. Padre e figlio vennero condannati. Il padre morì di crepacuore in prigione, il figlio poi andò in America e con lui fuggì una cugina. Poi tornò e disse che la donna era morta. Di questa famiglia di mia nonna io avevo conosciuto solo un nipote di lei, che era corazziere, e dunque un bell'uomo, ma gli sudavano le mani. Di un'altra parente ho ricordo: si chiamava Mariuccia. Per Natale ci mandava un cappone, e la nonna la ricambiava con un taglio di stoffa. Il cappone della Mariuccia. Ora, pensava mia zia, gli Schiaroli saranno milionari: chi sa quanti soldi avran fatto col mercato nero durante la guerra! Invece noi... Guardea sorge su un altopiano sopra Amelia, poche case, e gli abitanti son tutti parenti. I boschi un tempo appartenevano tutti ai Marsciano, poi ci fu una lite col Comune e questa lite durò tutto il tempo che visse mia madre. E proprio mentre essa era inferma senza speranza, venne notizia che i Marsciano avevano vinto la causa contro il Comune di Guardea. «Giulia, siamo ricchi!» disse mia zia a mia madre. Ma sul volto di mia madre non passò che un triste sorriso. Ma quella vittoria fu come nulla: i Marsciano erano in parecchi e in disaccordo, e il Comune di Guardea, sebbene perdente, non pagava un soldo di quanto doveva per tagli abusivi durati lunghissimo tempo. Quell'affare di Guardea era diventato l'idea fissa di mia zia, che si teneva in corrispondenza con un parente di Milano, anch'egli nella stessa posizione di noi nei confronti della causa. «Mi ha scritto il Generale!» era una delle frasi con cui mia zia di solito iniziava il discorso quando veniva a visitarmi. E non si rendeva conto che la cifra di cinque milioni fissata dalla sentenza a beneficio dei Marsciano dava diritto a settecentomila lire

tra me e lei, e d'anno in anno queste settecentomila lire non pagate perdevano valore, e oggi che sarebbero state? Sarebbe costato di più l'avvocato per esigerle. Ma il nome di Guardea nei discorsi di famiglia, echeggiava nelle mie orecchie di bambino e di giovinetto come quello di un Eldorado.

Ricordava molto distintamente il passato, mia zia, poi a poco a poco finì per rientrarvi lei stessa, si credette bambina di nuovo, ancora in collegio a Bologna, quando la superiora del convento la portava a spasso in carrozza, e una volta che la carrozza passò sotto le finestre della casa dove abitavano i genitori, lei si mise a strillare, e voleva scendere e andare da loro; e in collegio non voleva tornarci più. Anche ora che si trovava inferma nella casa di sua figlia, mia cugina, e non poteva camminare essendosi rotta una gamba per una brutta caduta, diceva: «Voglio tornare dai miei genitori. Mi aspettano». Una volta provai a ragionarle. «Ma come può essere, zia? Se il nonno fosse vivo avrebbe molto più di cent'anni». Ma lei non seguiva il mio ragionamento e divagava, disperatamente divagava nel suo striminzito mondo di arteriosclerotica folle.

Ed ora questo stemma ricamato sul raso bianco, con lucide conterie a simulare i diamanti della corona comitale, è quanto mi resta dell'antica famiglia da cui discese mia madre: per antica origine poteva battere molte famiglie d'Europa, e sebbene non si distinguesse gran che in tanti secoli, veniva dopo tutto da quei longobardi dei quali chi voglia sentirne le lodi legga la *History* del Gibbon: «La successione dei loro re è segnata da virtù e abilità; la serie confusa dei loro annali è ornata di begli intervalli

di pace, di ordine e di felicità interna; e gl'italiani godettero d'un governo mite e più equo di alcuno degli altri regni che erano stati fondati sulle rovine dell'Impero d'Occidente».

Gli altri mobili dell'ingresso sono due grandi armadi Impero, e alla parete di fondo, di faccia alla porta, un'ampia biblioteca Regency in legno di rosa, con la parte inferiore occupata da sportelli adorni di losanghe e palmette di bronzo dorato, affiancati da tre telamoni barbuti dipinti di verde cupo e d'oro: un mobile in cui gli spazi sono distribuiti con quella bella armonia che caratterizza le migliori architetture dell'epoca. Gli sportelli superiori, a vetri, hanno orli di metallo dorato, e da modanature di metallo sono accompagnate pure le sporgenze del cornicione, della mensola sovrastante gli sportelli inferiori, e del gradino, un gradino generoso che pone il mobile su una base che ne accresce l'imponenza. Forse lo disegnò Thomas Hope, lo stesso che disegnò l'altra grande biblioteca Regency a mia conoscenza, che una volta fu nello studio di Edward Knoblock.⁴ Questi l'aveva acquistata durante la prima guerra europea a un'asta il cui catalogo, tornando in Inghilterra per un congedo di convalescenza, gli aveva dato un tuffo al cuore, e quando ripartì pel fronte aveva, a consolarlo, il pensiero che «la grande biblioteca unica» l'attendeva a casa. Come la grande biblioteca di Hope era toccata a Knoblock per una somma ridicolamente bassa in un periodo in cui la gente, impaurita dai bombardamenti, aveva tutt'altro che voglia di comprar mobili, così lo stesso mobile, una volta morto il Knoblock durante la seconda guerra europea, fu venduto al proprietario attuale a

condizioni molto vantaggiose per lui, per le medesime ragioni. Quando io vidi riprodotta la mia biblioteca nel catalogo della Fiera antiquaria di Londra del 1949, non pensai neanche a informarmi se fosse ancora disponibile, tanto Pac-quisto mi sembrava impossibile e per il prezzo che immaginai molto alto, e per la difficoltà dell'importazione. Ma capitando a Londra l'anno dopo, la *fine Regency library bookcase in rosewood* era ancora presso lo stesso antiquario, Blairman di Grafton Street. Ne chiesi il prezzo, ma oltre al prezzo c'era un'altra difficoltà: lo spazio dove collocarla, ch  non c'era parete libera nella mia casa, e la biblioteca, sebbene vasta, non poteva contenere tutti i libri disposti su certi rozzi scaffali di legno dipinto di bianco che avevo fatto costruire a Firenze, e che a Roma avevo muniti di sportelli a rete. Sicch  anno dopo anno passavo per Grafton Street, e m'informavo della biblioteca, ma una volta non la vidi pi . Con quell'apprensione che solo un collezionista pu  apprezzare, chiesi se fosse stata venduta. No, l'avevano solo smontata perch  occupava troppo posto nel negozio, e ora si trovava nei magazzini. Quella caratteristica della biblioteca, d'esser lunga tre metri e mezzo e alta poco men di tre metri, che scoraggiava i pi , perch  gli appartamenti d'oggi sono angusti, e le grandi finestre, disegnate per far entrare quanto pi  sole e luce   possibile, riducono ancora di pi  lo spazio, quella caratteristica di cui il costruttore della biblioteca non s'era affatto preoccupato, perch  allora la gente viveva in camere spaziose, sebbene non tanto luminose, fu proprio essa che mi rese possibile l'acquisto del mobile. Il prezzo, data la difficult  della vendita, fu reso pi  accessibile; nata per case vaste, la biblioteca doveva toccare

a chi abitava in un antico palazzo. E a trovarle il posto soccorse una provvida sventura, se sventura può proprio chiamarsi: il furto di un'opera collocata sugli scaffali non protetti da sportelli, della rozza impalcatura che occupava la parete opposta alla porta di casa. Di questo curioso caso fo cenno in questa cronaca d'una mia giornata.

AVVENTURE DI SETTE ORE

Al tempo di Carlo II d'Inghilterra tanto piacque l'adattamento d'un dramma spagnolo, *Le avventure di cinque ore*, che Samuel Pepys, delizioso diarista, trovò meschino, in paragone, l'*Otello* di Shakespeare. Tra una commedia di cappa e spada, piena d'imprevedibili casi, e una delle solite giornate della nostra vita, non ci può essere altro rapporto che di contrasto: accadono nel mondo, sì, cose impreviste, spesso terribili, più di rado liete, ma quanto rari sono i giorni che sembrano svolgersi come un'invenzione, un gioco, un arabesco, pur senza che nulla accada di veramente drammatico e decisivo, ma con un senso, alla fine, d'una magnifica bolla di sapone iridescente che ci ha incantato per la sua screziata superficie, e poi s'è dissolta nell'aria, per far luogo alla consueta successione di giornate più o meno grigie, in cui ci pare che non accada nulla, se non un'altra tappa su quel fatale cammino al cui termine riesce così difficile alla maggior parte di noi di pensare con calma. Qualche giorno fa mi è capitata una di quelle rare giornate alle quali pare presiedere una divinità capricciosa della famiglia di Puck e della regina Mab, e forse il

merito non fu che d'un mio amico, per una frase lasciata cadere a un certo punto d'una nostra conversazione.

Perché veramente questa giornata del principio di maggio del 1955 non era cominciata proprio nel migliore possibile dei modi. Non m'ero svegliato bene, per dirla con una frase corrente, e come ci si può svegliar bene in una casa messa a soqquadro per gl'interminabili lavori all'appartamento di sopra? I soffitti dei vecchi palazzi di Roma son belli a vedere, coi loro cassettoni che richiamano i lacunari dell'antichità classica; ma se il loro comportamento in condizioni normali è quello di crivelli o vagli che lascian passare la polvere e i calcinacci della massa della pavimentazione superiore consumata dal tempo, immaginate quale sia l'effetto su di essi del piccone e degli altri arnesi adoperati dagli operai intenti a disfare gl'impiantiti e sistemare le canne del termosifone. Così le mie stanze, coi mobili coperti di giornali e di lenzuoli su cui cadono a scroscio ceneri e lapilli, danno immagine di Pompei, ed ecco un genere di stile pompeiano che la mia predilezione pel neoclassicismo non arriva ad apprezzare. Neanche quello sfogo naturale, seppure vano, che si ottiene vilipendendo la causa, o la supposta causa, dei propri incomodi, mi è consentito, ché la persona che fa fare i lavori al piano superiore per venirvi ad abitare è il padrone di casa, che compiangere e si scusa col più amabile dei sorrisi. Perciò ho deciso di aggiungere confusione a confusione, e di approfittare del trambusto per far qualche restauro anch'io, e di sostituire per esempio la carta a una parete sciupata da una macchia.

Quella mattina dunque uscii presto per mettermi in cerca della carta da accompagnare a quella delle altre pareti della stanza, ma credete che la trovassi? Il suo colore unito era dei più elementari, ma son proprio i colori naturali, decisi, che non vanno più di moda, preferendosi adesso i toni sfumati, attenuati, bastardi, e così per la carta, come per tante altre cose, è impresa disperata cercare oggi quel che era corrente venti anni or sono. Così tempo fa, per accompagnare una seta gialla, dovetti rivolgermi a un negozio di parati religiosi, e mai tanto come allora ebbi a rallegrarmi della prerogativa della Chiesa cattolica: *Esto perpetua!* La vana ricerca della carta mi aveva irritato, la difficoltà di trovare un posteggio per l'automobile non aveva fatto che rinforzare la mia esasperazione contro il mondo di oggi, dove quasi non c'è più spazio per rigirarsi, e dove tutto cambia, e non sempre in meglio, di giorno in giorno: cambiano rapidamente le mode, e la qualità dei prodotti è deliberatamente scadente per favorire la rapidità dei consumi e delle sostituzioni (e pensare che nel Medioevo e nel Rinascimento si lasciavano in eredità i vestiti!).

In questo stato d'animo dovetti recarmi in Questura, dove m'avevano convocato per vedere se tra i libri ritrovati come refurtiva presso un libraio di seconda mano non ci fossero quelli che m'aveva rubati uno scimunito lestofante il quale s'era presentato a casa mia, come a quella di qualche collega, e approfittando del momento in cui la domestica andava a cercargli carta e matita per scrivere un biglietto nascondeva sotto un impermeabile che recava sottobraccio quei libri d'un certo prezzo e di facile smercio che gli capitavano sottomano. Le frasi del biglietto, che professava «l'antica devozione» dello scrivente

per il mio «nobilissimo lavoro», per il mio «stesso concetto di cultura intesa come spirituale civiltà», non compensavano naturalmente per la sottrazione dell'edizione dei *Sonetti* del Belli curata da Giorgio Vigolo.

In Questura trovai pure un giovane amico che era stato vittima dello stesso mariuolo, e dopo aver constatato che tra i libri recuperati, tutti di scarso valore, non c'erano i nostri, decidemmo di recarci dal libraio che aveva fatto l'«incauto acquisto». Era costui un tipo pallido e melanconico, un tipo da resistenza passiva, che protestò di aver venduto i nostri libri, e quanto a rifarci il danno si trincerò dietro la sua buona fede, malgrado il tono risoluto e severo delle mie rimostranze: dico le mie, perché il giovane amico, non nato per le parti forti, non disse verbo, limitandosi a offrirmi un aperitivo alla fine della scena in ricognizione della mia abilità dialettica. Così eran venute quasi le dodici e finora non avevo fatto che perder tempo, e non c'è nulla che m'indisponga quanto il perder tempo. Ma il mio giovane amico, che ha una corporatura considerevole per la sua età, e un viso un po' arrubinato dai gusti che ha in comune con Falstaff, mi disse in quel punto una certa frase. S'era in Via di Propaganda Fide, quasi all'imbocco di Piazza di Spagna, che s'apriva al sole primaverile, e si vedevano le azalee dei primi gradini della scala, che tutta n'era ornata in quei giorni. Mi disse: «Perché ti agiti tanto? Non è bello seguire a discorrere così al sole, senza preoccuparsi del tempo che passa?». Ma io lo salutai, rinunziai all'aperitivo, avevo altro da fare, e mi diressi da solo a Piazza di Spagna. Però via via che camminavo la frase dell'amico operava come un filtro, e appena fui entrato nel sole della piazza mi parve d'aver

varcato una linea magica e di esser venuto sotto un altro clima. Al momento in cui si scoperse intera ai miei occhi la scala fiorita d'azalee, con in alto la chiesa dorata contro il cielo azzurro, perdere il tempo non era più una cosa così terribile, e volentieri accettai l'invito di Diamante, che incontrai in quel punto, d'aiutarla a cercare presso qualche antiquario di quei paraggi una zuccheriera Impero di cui voleva fare un dono di nozze. Diamante non è lontana dai trent'anni, ma ha ancora un viso di ragazzina bionda, con un'espressione che meglio non saprei definire che richiamandomi al «gatto lopesco» dell'antica filastrocca; ha qualcosa, anche, di Susanna Fourment, la giovinetta dal cappello di paglia del Rubens: in parole povere, è una bionda formosa con un volto di birichina. E sebbene la visita a tre o quattro antiquari non scoprisse nulla che veramente facesse al caso, quella passeggiata finì di distendermi; avrei accettato con gioia il più lieve pretesto per evadere, e il pretesto si presentò con la facilità con cui i desideri sono esauditi nelle fiabe. Diamante andava a far colazione con altri due amici in campagna, perché non mi univo a loro? Era una delle prime giornate calde e belle di questa stentata primavera, e che si poteva far di meglio che andare in campagna?

Così, superato sulla Via Cassia il duplice filare di rose metalliche che, per raccomandare un magazzino d'abbigliamento, rovinano intanto il paesaggio, ci recammo a un luogo non lontano dal centro di Roma, ma plaga più remota non saprebbe immaginarsi. Intorno a Veio l'erba, ancor fresca per il lungo umido inverno, era verde, e le collinette, i gruppi d'alberi, facevano pensare alla boscosa solitudine di Olimpia. Tra fiori selvaggi scendemmo a una galleria che si

chiama il Ponte Sodo; l'acqua del Cremera scorreva piana sotto l'alta volta di tufo, alberi verdi splendevano allo sbocco della buia galleria, e s'udivano gracidare le rane. Tornati sull'ampia distesa erbosa vedemmo il piccolo altipiano su cui sorgeva Veio. Qui fu un tempo una città, e ora tutto s'era livellato nell'erba verde. Dal seno del colle a un tratto sgorgò come una materia grigia, come un fumo lento: era un gregge. Venivano alle labbra i versi di Properzio: *Heu Veii veteres et vos tum regna fuistis...* «Anche tu sei stata un regno una volta, o vetusta Veio, e un aureo trono sorgeva nel tuo foro. Adesso tra le mura suona la buccina del pigro pastore, e si mietono i campi sulle ossa dei tuoi cittadini».

Non è che una rustica colazione quella che si può fare presso le rovine di Veio, in una capanna in cui s'ode il crosciare dell'acqua, ma quell'aria d'eternità, di mondo dei primi tempi che li si respira, è tale condimento che vale ogni più squisito desinare. Le ore del pomeriggio si facevano d'un oro più carico, e son (iuste le ore più belle tra le rovine. A un certo momento sarebbe stato necessario tornare alle vie sui cui lati le automobili stan fitte come le piattole negl'interstizi dei muri, ai negozi dove si vendono prodotti vistosi ed effimeri, a quelle tante manifestazioni che si chiamano di vita, mentre la vita è qui, in luoghi come Veio, su cui s'indugia ancora l'alito dei numi.

Non bisognava più lasciar libri non protetti nell'ingresso. Sapete come gli elementi d'una trovata s'accumulano lentamente, quasi ad attendere nell'ombra, quando d'un subito interviene un fatto che agisce da catalizzatore. Il furto dei libri da parte di quel «ladruncolo delle anticamere»⁵ agì da catalizzatore. «Ci vorrebbe

una biblioteca chiusa» mi disse Teresa la domestica. La biblioteca chiusa... ne conoscevo una, quella dell'antiquario Blairman; e siccome il consiglio veniva dalla domestica, mi balenò alla mente la stanza della domestica, che aveva tutta una parete che poteva facilmente rendersi libera, per collocarvi i brutti scaffali dell'ingresso. E questa soluzione innaturale decisi di adottare. Mai domestica al mondo, son sicuro, ha contemplato dal suo letto più impressionante schieramento di libri di letteratura italiana, francese, tedesca, americana, di storia e di filosofia, come la Teresa: non li legge, e talvolta nel riordinarli li mette col titolo capovolto (sebbene non sia davvero analfabeta!), ma una certa cultura deve pure pioverle addosso da quella compatta parete, e son sicuro che, se le domandaste quali opere ha scritto Shakespeare, risponderebbe con più disinvoltura di molti studenti. Trovata così la parete libera, in un periodo in cui si potevano importare facilmente mobili dall'estero, la seconda grande biblioteca Regency che si conosca varcò la Manica, e arrivò felicemente in Via Giulia. Potrete riderne, ma è un'impresa di cui vado fiero.

Sulla biblioteca ho collocato un modellino di cocchio antico di legno intagliato e dorato, che l'antiquario Arduini portò da Napoli; e quel cocchio pare proprio ispirato alle pitture murali di Pompei. Di provenienza partenopea son pure due stampe popolari rozzamente colorate, ai due lati della biblioteca, allegorie della caduta di Murat che, tentato dai demoni come in un poema eroico, esorta le truppe che invece abbandonano le armi dinanzi a un imponente schieramento austro-borbonico. Pensavo che fosse napoletano pure un quadro a olio lì presso, la veduta d'una strada del 1829 che non son

riuscito ancora a identificare; Tannico Gino Doria scorgendovi un salice e dei cipressi (ma son proprio cipressi? il colore parrebbe di pioppi), esclude che il quadretto possa riferirsi a Napoli; napoletana pare in ogni modo la cornice. Sotto un portico in primo piano, un abate a sinistra, seduto presso una porta che pare di chiesa, prende il fresco, mentre sotto una tenda, vicino a lui, uomini e donne intorno a un tavolo giocano a carte; un bimbo si trastulla presso una seggiola, e una donna in piedi, col grembiule, fa un cenno di saluto a un calesse che passa con un sussiegoso signore in tuba. Dall'altro lato della strada, tra due leoni egizi, una scala sale alla spianata d'un grande palazzo circondato d'alberi. Questa veduta sarebbe attraente, se il pittore, lavorando a olio magro, non l'avesse resa piuttosto scura e sorda.

Accanto alla finestra, e alla parete opposta, dove si trova lo stemma, c'è una serie di quattro litografie colorate di riviste napoleoniche in Italia, tratte dall'opera di Alessandro Zanoli, *Sulla milizia cisalpina italiana* (Milano, 1845). Alla parete della finestra si vede in alto un quadro mitologico, Teti che visita Achille nella grotta del centauro Chirone. L'acquistai a Firenze un giorno in cui quel saggio spirito che sempre mi ha messo in guardia contro i quadri storici e mitologici per un momento s'era assopito. Codesto quadro mitologico ha preso il posto d'un altro grande quadro che rappresentava Antonio e Cleopatra, e che fu uno dei non molti acquisti sbagliati nella mia esperienza di collezionista.

La guerra era da poco finita e, insieme a molte altre abitudini represses durante quei tristi anni, rinasceva anche quella di star dietro alle anticaglie. Ma nel 1946 si trovava ancora ben

poco da acquistare, e quando un *marchand amateur* di mia conoscenza mi cominciò a inuzzolare narrandomi di una tela straordinaria che aveva trovato presso una famiglia, e che in quel momento aveva in restauro, non tardai a innamorarmi di essa aspergendola, nell'aspettazione, di chi sa quali attrattive. Quando finalmente mi fu mostrato questo straordinario pezzo, nonostante che io fossi stato cotto a dovere dall'imbonimento, rimasi un po' deluso. Era un gran quadro neoclassico con influssi di Poussin nello sfondo, nell'aggruppamento e in certi particolari del costume (Telmo crinito di Antonio ricordava quello di Aiace nella *Trasformazione dei fiori* del Poussin); un gruppo d'ancelle di Cleopatra nello sfondo a sinistra non mancava di leggiadria, ma la figura d'Antonio, col mento appoggiato alla palma della mano, in atto meditabondo, ravvolto in un gran mantello rosso, era decisamente goffa e peggio, ch  il braccio sinistro, restaurato, aveva tutta l'aria d'un prodotto di carne insaccata. E forse non mi sarei deciso all'acquisto, tanto pi  che il prezzo richiesto era alto (ma il *marchand amateur* dichiarava che vendeva per conto d'un terzo, e che il prezzo non poteva farlo lui), se la nuora di questo personaggio (ch  un personaggio egli era, come potrei raccontare se il racconto non mi portasse troppo lontano) non avesse insinuato che quella Cleopatra le rassomigliava. Era questa nuora una donna giovane e assai bellina che, nonostante fosse allora innamoratissima del figlio di quel mercante, mi veniva qualche volta a far visita per consolarmi nella mia recente solitudine, 'ch , dopo esserci separati di comune accordo, mia moglie era partita per l'Inghilterra. Nell'atteggiamento di

questa giovane donna c'era un misto di pietà e di civetteria che sfuggirebbe a un'analisi un po' precisa, come tante altre manifestazioni dell'animo femminile. Si sarebbe detto che volesse innamorarmi di sé, senza però esser disposta a concedere nulla, se non qualche stretta di mano, qualche casto bacio; ma, fosse stato soltanto per questo, non capisco quale soddisfazione avrebbe potuto provare, se non quel piccolo orgoglio di vedersi un uomo ai suoi piedi. Né aveva bisogno di attizzare l'amore del proprio marito stimolandone la gelosia, perché a quei tempi egli l'amava senza riserve: le riserve vennero dopo, e arrivarono al punto che egli l'abbandonò, ma questa è un'altra storia. Tuttavia, sebbene amasse riamata il marito, la giovane donna affettava atteggiamenti da *allumeuse*, come si sarebbe detto alla fine del secolo. Aveva civettato cogli ufficiali alleati, aveva dato feste a casa sua subito dopo la liberazione, e, satura di letture francesi di amori ambigui e plurivalenti, s'era anche lasciata trascorrere a certe fantasie erotico-sentimentali che essa trovava evidentemente eleganti. Aveva pure cercato di mimetizzarsi con l'ambiente di Leonor Fini, nel tempo che questa pittrice visse a Roma durante la guerra, senza però riuscirvi perché, per aver detto cosa che alla Fini dispiacque, costei la prese a noia.

Mi disse dunque questa giovane donna: «Vedi, Cleopatra un po' mi somiglia». Anche Cleopatra, che con un gesto poco naturale stringeva in mano un serpentello come se avesse voluto infarinarlo per friggerlo, anche codesta figura femminile seduta su una immancabile sedia curule, era pallida e bruna, e così di profilo, è vero, somigliava alla nuora dell'antiquario. Così comprai il quadro, e ci

vollero alcuni anni perché me ne pentissi. Prima mi passò l'infatuazione per codesta giovane donna, poi, un giorno che mi ero deciso a far ritoccare il braccio d'Antonio per toglier via quella bruttura di carne insaccata, il restauratore mi disse: «Ma non vede che tutto questo pezzo del quadro è un'aggiunta?». Il quadro era mutilo, doveva essere stato mangiato dai topi, e il *marchand amateur* l'aveva fatto riparare e rintelare, e io, ansioso com'ero di nuovi acquisti, e accecato da quel tale aspetto di Cleopatra, non avevo guardato tanto pel sottile. Sapevo che in quel punto il quadro era stato ritoccato, e avevo creduto il braccio di Antonio così goffo per un maldestro ritocco, e invece lì era stata inserita una grossa toppa. Invano cercai di far riprendere il quadro al *marchand amateur*, che pure era stato con me in rapporti d'amicizia prima ancora di combinare con me quell'affare. Il quadro non era suo, era d'un altro, lui non ci aveva guadagnato un soldo... Sicché quando un giorno rincontrai in Via di Propaganda Fide e gli dissi che da un antiquario in quei pressi c'era una veduta di Piazza Navona del Settecento, opera d'arte popolare che avrebbe dovuto interessare lui che d'arte popolare era vago, e lui mi rispose che con quell'antiquario non voleva aver nulla a che fare, perché lui era di razza aristocratica (non che lo fosse di famiglia, veh! ma chi sa che reminiscenza di letture dannunziane gli era passata in quel punto per la sua mente di commediante), mentre quell'antiquario era ebreo, e con gli ebrei (faceva un gesto di ripulsione) non voleva trattare, non potei tenermi dal dirgli: «Senta, caro X., non se l'abbia a male se Le dico che io con quell'antiquario ho spesso trattato e non ho avuto da pentirmene mai, mentre con Lei,

aristocratico di razza, ho avuto la più bella impiombatura della mia vita». L'uomo era di carattere collerico, ma non reagì; si schermì dicendo come al solito che quei quadro non era dei suoi, era d'un altro. Di giorno in giorno intanto si faceva più forte in me il desiderio di liberarmi del mio *serpent of old Nile*. Dapprima lo cacciai dal posto d'onore che aveva nel *boudoir*, ma anche alla parete in ombra dell'ingresso, a far da sfondo a un gran busto di terracotta di gentiluomo coi favoriti, opera di Domenico Paci d'Ascoli Piceno, che fa riscontro al busto riccioluto della marchesa d'Elci (e tutt'e due potrebbero far bella mostra nella vetrina d'un parrucchiere), anche a quella parete in ombra *my serpent of old Nile*, ovvero l'impiombatura del mio amico *marchand amateur*, mi stava come un rimorso sulla coscienza. Provai a proporlo a parecchi antiquari, e nessuno lo volle, anzi lo stesso suo venditore mi disse una volta che a un'asta, oggi, avrebbe sì e no raggiunto la metà del prezzo da me pagato. Ebbene, a un'asta è andato e, a mia maggiore vergogna, non c'è stata neanche la pretesa d'un'offerta. Lo mise all'asta colui che consentì a prenderlo a sconto del prezzo d'un altro quadro, il ritratto di giovane pittrice di cui parlerò più oltre, e, scorgendolo appeso, forse vide la possibilità di collocarlo in qualche arredamento: me lo calcolò il prezzo che l'avevo pagato nel 1946, sicché di fatto molto meno, considerando la svalutazione successiva della moneta. Incaricò di trasportarlo a casa sua un corniciaio di cui sono anch'io cliente, e quello m'assicurò che quando vide il quadro ben davvicino, sebbene io l'avessi prevenuto dei difetti, l'arredatore levò le braccia al cielo.

Ora al posto di Antonio e Cleopatra c'è dunque l'immagine di Teti e Achille, con Chirone mezzo nell'ombra presso una rustica mensa su cui son posate delle carote a indicare che il centauro, mezzo cavallo, come i cavalli era vago di quel vegetale. Ma questo quadro mi piace assai meno d'un acquerello che si trova presso la finestra, dall'altro lato dell'armadio che è sotto a quel quadro: un militare austriaco che stringe a sé una graziosa donnina vestita alla moda del 1830. A tergo reca la scritta: *Cari Christian Friedrich Schloepke mit seiner ersten Frau Minna geh. Schmelzen. In Hamm von ihm selbst gemalt.* L'acquistai a Vienna insieme a certe vedute d'interni e a certe *Glückwunscharten* di cui dirò in seguito, e pochi acquisti m'han dato tanto piacere come questo. Del resto il quadro di Teti e Achille, oltreché essere nell'ombra, è in parte nascosto da due voliere d'uccelli impagliati sotto campana che fiancheggiano, come «tenenti» d'un blasone, il busto di terracotta del gentiluomo coi favoriti. Queste voliere sono oggetti di gusto vittoriano, ma essendo le basi, su cui posano le campane di vetro, scolpite d'un motivo di foglie d'alloro dorate, posson legarsi in qualche modo con lo stile Impero. «Ma quando si hanno mobili come quello là,» mi diceva l'amico Fabrizio Clerici indicandomi la biblioteca Regency che si trova, secondo lui, in un luogo non adeguato alla sua importanza, in quest'ingresso «quando ci si è messi su questo piano di qualità, come si possono tollerare tali calie, calie che si trovano dappertutto? Via, via le calie!». Ma le calie, cioè le voliere inanimate, son rimaste là. Gli uccelli stanno appollaiati su vari staggi di rami contorti, e la vivezza dei colori delle loro penne dissipa quella qualsiasi suggestione funerea che potrebbe venire dal

fatto di saperli mummie di creature un tempo viventi. A dire il vero io non m'intendo d'ornitologia, e avevo solo identificato l'upupa dall'assisa d'un rosa paglierino con le ali e la cresta macchiate di nero, un cardellino, un pettirosso, uno sgricciolo, e su uno dei rami più alti un minuscolo quadrupede ros-signo, col ventre bianco, un ghiro. L'*Ornitologia italiana* di Arrigoni degli Oddi, non avendo figure a colori, non mi aiutò a identificare gli altri, ma un giorno venne un giovane portalettere a consegnare una raccomandata, e rimase subito incantato alla vista delle voliere, non per ragioni estetiche, ma cinegetiche, perché lui andava a caccia. Così appresi che un uccello dal becco tozzo e grosso, dalle penne bianche e nere e il corpo color cannella, era uno spaccalosso, un altro dal petto color giallo vivo era un gauro o golo, un altro dal petto d'un bel verdazzurro era un tordo marino, quello che io credevo uno sgricciolo lui lo chiamava mangiapulci, ma di altri neanche lui sapeva dirmi il nome. Ma quelli che sapeva lui dovevano essere nomi locali, ché nessuno ne trovai nell'Arrigoni degli Oddi. Ci fu un tempo, quando io ero da poco stabilito in Inghilterra, verso il 1925, che tra gl'intellettuali imperò una mania per le cose vittoriane che pochi anni prima eran giudicate di pessimo gusto. Si è detto che Lytton Strachey coi suoi libri sull'epoca vittoriana presentò quella società al dileggio dei posteri, ma non è vero, o non è vero del tutto. In fondo al cuor suo Lytton Strachey era attirato dalla *quaintness* di quel gusto borghese; ridevano dei *pouf* e dei punti in croce come della moralità vittoriana, poi, per un impulso non esente da una certa perversione, si circondavano di quegli stessi oggetti che

schernivano, come se fossero andati a far l'amore con una prostituta nel letto della nonna.

Nel mezzo dell'ingresso, su uno zoccolo di legno marmorizzato, dietro a cui sta una panchetta rustica di stile Luigi XVI, col sedile di paglia, che, per quanto semplice, proprio per questa semplicità e per la sua snella eleganza piace ai visitatori più di molti mobili più importanti, lì nel mezzo, prima cosa a colpire chi s'affacci alla porta d'ingresso, è una statua d'Amore inginocchiato, col viso rivolto all'indietro, la destra in atto d'estrarre una freccia dal turcasso che reca a tracolla, e la sinistra posata in terra presso l'arco ed un cespoglio di fiori. All'arco fan riscontro i due archi di bronzo (simili a quelli nella sala da bagno di Rambouillet), ciascuno recante tre luci e teso su una freccia la cui punta imbrocca una maschera di leone, infissi alla parete ai due lati della biblioteca Regency. Sia perché è una figura alata e dal volto celestialmente idealizzato, sia per quel cespoglio di fiori scolpiti, la statua parve funerea a Emilio Cecchi, che una volta mi consigliò di disfarmene. E sì che al tempo che Cecchi mi diede questo consiglio non c'erano ai due lati della statua, quasi ad accrescerne la suggestione funeraria, due piccole vasche di verde antico sostenute da grifi di bronzo che posano su basi di lumachella, opera di Righetti, marmoraio romano della fine del Settecento. Ma alcuni anni dopo trovò la statua nobile e ben fatta. Piace moltissimo a un amico danese a cui ricorda i basso-rilievi di Thorvaldsen per la storia d'Amore e Psiche. E piacque tanto, ma non per ragioni artistiche, alla prima domestica che avemmo in questa casa, che una volta la sorprendemmo a baciarla.

Questa Dirce (da dove le veniva quel nome mitologico?) era una floridissima ragazza dell'Appennino emiliano, che quando arrivò a Roma, perché non si smarrisse, andai a prendere alla stazione. Ma per quanto ci avesse dato qualche segno per riconoscerla, io non avrei mai osato chiedere a una signorina bianco-vestita con tanto di cappello, che parlava animatamente con un giovanotto, se fosse lei quella che aspettavamo. Così tornai a casa a mani vuote, per trovare già arrivata proprio quella vistosa signorina. Il giovanotto era stato un compagno di viaggio, e naturalmente a lei non premeva di farsi riconoscere in sua presenza dal futuro padrone. A dir la verità, sapeva tener pulita la casa, ma non sapeva neanche cuocere il riso. Tuttavia io e mia moglie attraversavamo allora uno di quei periodi di felicità in cui si è indulgenti per tutto e con tutti, e la Dirce ci parve soddisfacentissima, né mai ci accorgemmo dei suoi molti amori. Ce lo dissero, dopo che fu andata via, i vicini e i portieri. E così apprendemmo anche la spiegazione del mistero degli abiti da sera di mia moglie che, sebbene li mettesse di rado, e non le fossero stretti, furono da lei trovati con qualche scucitura come se li avesse indossati una persona che non ci entrasse che a stento. Noi dormivamo allora nell'ultima stanza della casa, molto lontani dal guardaroba, dalla camera di Dirce e dall'ingresso. La Dirce usciva talvolta di notte, e andava a qualche ballo popolare insieme all'uno o all'altro dei suoi corteggiatori, e noi non ci accorgemmo mai di nulla. Doveva essere straordinariamente presa da pensieri d'amore in quegli anni, se neanche gli uomini le bastavano, ma come i giovani egiziani che di notte violavano i templi per abbracciare le statue

And pressed at midnight in spine public place

*Live lips upon a plummet-measured face*⁶

come quei giovinetti delle favole antiche lei, contadina dell'Appennino emiliano, si comportava non diversamente da quando *Phidias gave women dreams*. Che quadretto di genere, quella florida contadina, con la scopa deposta accanto, in atto di baciare la marmorea creatura del mito! Il suo largo viso aveva qualcosa di russo, e il pittore di quel quadretto di genere avrebbe potuto benissimo essere l'autore del *Cavaliere di fresca nomina*, Pavel Andreevic Fedotov.

Era passata una ventina d'anni dacché la Dirce aveva lasciato il nostro servizio quando una mattina dell'estate del 1956 fu suonato alla mia porta, e andai io ad aprire perché Teresa era uscita per la spesa. Mi trovai davanti una donna grossa, dai capelli un po' brizzolati, la faccia tonda e due piccoli occhi vivaci. «Mi riconosce, professore?». Esitai un attimo, poi dissi: «La Dirce». Era proprio lei. Sapevo che da molti anni si era sposata, ma non aveva figli. Con le economie lei e il marito avevano comprato un «leoncino» e con questo autocarro lui faceva un servizio di trasporti tra Roma e l'Emilia, e lei qualche volta lo seguiva. Aveva saputo da una sorella che era a servizio presso certi nostri amici di Firenze che io non ero più con mia moglie, e quando l'aveva saputo, diceva, s'era messa a piangere. Volle rivedere la casa, e per quanto fosse stata al nostro servizio poco più d'un anno ricordava gli oggetti, la loro collocazione, era in grado di dire quali mancassero, e quali fossero nuovi. «E questa te la ricordi?» le chiesi mostrandole la statua d'Amore. Arrossì. Poi si

congedò promettendo d'inviarmi, se lo permettevo, qualche prodotto dei suoi paesi, uno zampone, un cotechino. Questa conclusione, dopo la mitica prospettiva, nella lontananza del tempo, del bacio alla statua d'Amore, era proprio quel che ci si poteva aspettare dal Sancio Panza femminile che mi stava davanti.

Con la statua d'Amore, il busto della marchesa d'Elci, il busto di terracotta opera di Domenico Paci, e la statuetta caricaturale toscana d'intorno al 1885, non è terminata la rassegna delle sculture dell'ingresso. Alla parete stessa contro cui figura il busto di terracotta azzimato con quella chioma ricciuta e quei favoriti, è posta, sopra la veduta di strada del 1829, una mensola neoclassica di legno dipinto a porfido, con ricchi intagli dorati tra cui una ghirlanda che si curva sotto un medaglione, coll'effigie d'un imperatore romano bianca su fondo celeste, sospeso a uno svolazzante nastro dorato di stile Luigi XVI, e sulla mensola è un bassorilievo di marmo col profilo d'una bella giovinetta dalla capigliatura ravviata al modo delle greche antiche, con una coda di capelli stretta fra trecce ravvolte, e ricadente sulla nuca. Anche questa scultura, come la marchesa d'Elci e il gentiluomo di terracotta, potrebbe servir di richiamo nella vetrina d'un parrucchiere, ed è proprio in grazia della bella chioma che io l'acquistai, perché del resto il leggiadro volto è offeso da una macchia indelebile sulla guancia, un tondo color d'albicocca che pare provenisse da un pezzo di cuoio bagnato che vi fu applicato allorché la scultura, che proveniva dallo studio di Canova, opera evidente d'un suo allievo, finì, come lo sventurato Delfino figlio di Luigi XVI, nelle mani d'un calzolaio. Non so se costui

pensasse d'abbellire la scultura ravvivando il sommo della guancia con quel rossetto; qualunque fosse la ragione, deliberato proposito o sbadataggine, costui fu un barbaro.

Nell'avviarsi dall'ingresso all'interno dell'appartamento, si nota a destra, dopo la biblioteca contenente i libri russi, un'incisione a mezzotinto di Ignatius Unterberger, con un soggetto mitologico trattato in modo classico e romantico insieme. Ebe ignuda e inginocchiata offre una coppa all'aquila di Giove posata su un tripode e stringente la folgore tra gli artigli, e fin qui siamo in pieno classicismo, ma che dire poi del paesaggio lunare e lacustre che s'intravede tra le pesanti cortine che inquadrano la scena mitologica, che dire della luce stessa di questa scena, emanante dalla folgore stretta tra gli artigli dell'aquila, e illuminante di sotto in su, con effetto da Gherardo delle Notti, il tornito seno e il volto celestiale di Ebe?

Sovrasta questa incisione a mezzotinto un piccolo ritratto di famiglia, un acquerello raffigurante due ragazze pallide sedute dinanzi a un tavolino con un vaso di fiori; dietro al tavolino, in piedi, un giovane, anch'egli pallido, e capelluto, con le braccia conserte; delle ragazze, quella di destra, che tiene un libro aperto sulle ginocchia, ha una timida grazia rinascimentale nel suo attillato vestito celeste e nel suo volto che ricorda le donne fiorentine del Quattrocento: nello sfondo, dietro una tenda verde trasversa, si vede la torre di Palazzo Vecchio. L'acquerello è firmato: «F. Pieraccini f. a suoi nipoti». Questo Francesco Pie-raccini, che a quel che pare non ha alcuna relazione di parentela con la nostra contemporanea Leonetta Pieraccini sposa di Emilio Cecchi, fu un litografo che fiorì a

Firenze nella prima metà dell'Ottocento, e il quadretto dev'essere stato dipinto intorno al 1840, a giudicare dai costumi.

All'ingresso fa seguito, nell'infilata di vani che attraversano tutto l'appartamento, un passaggio che da un lato ha la porta della cucina, dall'altro quella d'un piccolo guardaroba e del bagno. Il bagno è uno stanzone interno male ricavato rimaneggiando l'antica distribuzione delle stanze, con un ballatoio dove si tengono bauli e amminicoli. Sarebbe piaciuto anche a me avere un bagno elegante, se non proprio al punto di rivaleggiare con quelli di Pitti e di Rambouillet o dell'Hôtel Beauharnais a Parigi. Ed effettivamente ho trovato da un antiquario un rubinetto di bronzo a forma di testa e collo di cigno (proprio come quelli dell'Hôtel Beauharnais) che potrebbe essere un incoraggiamento a trasformare anche il bagno secondo il gusto dell'Impero. Viene da una villa della Lucchesia, ed è proprio un peccato non poterlo mettere in opera, ma quel vano del bagno è troppo tagliato male.

Quel passaggio di solito lo designo con un nome che non ha niente d'antico: è il passaggio del telefono. Pieno di libri an-ch'esso, nelle parti libere delle pareti ha alcuni quadri: un ritratto a olio di dama russa del circolo di Zinaida Volkonskaja, decaduta di rango come quella famiglia, perché, da vari posti d'onore che ha occupato in altri tempi nel mio salone, è ora discesa all'ombra di questo passaggio; due piccole accademie di nudi femminili che scandalizzano la mia domestica, due disegni di scene tratte dalla storia antica, la vestale Claudia in atto di tirare la nave, e Antioco e Stratonice, quest'ultima scena disposta come

press'a poco nel famoso quadro di Ingres, disegno probabile di un quadro smarrito del Girodet, come dirò a suo tempo; e, proprio sopra il telefono, c'è un delicato acquerello che pare una stampa a colori: la principessa Carlotta d'Inghilterra e Leopoldo, poi re del Belgio, a un palco di teatro, disegnato da George Dawe e inciso da W. T. Fry nel 1818: così dichiara la scritta; ma se questo sia il modello che servì per l'incisione a colori che ho visto al Museo di Brighton, o se dell'incisione sia la sorprendente copia, è quanto non ho ancora accertato. Codesto acquerello sarebbe stato più a suo posto insieme alle altre effigi di sovrani delle altre stanze, ma lo spazio è un tiranno che talora non permette i migliori aggruppamenti, e così questa immagine di regali personaggi si trova qui in esilio. Da un lato c'è un grande esercizio di calligrafia napoletano eseguito in quindici giorni nel settembre 1814 «in occasione di un conflitto tra i due seminari», con fregi pompeiani, mascheroni e arabeschi, e, nel mezzo, incorniciato tra due creature serpentine dal volto femminile, e sormontato da una corona dorata, un Componimento sulla Penna, il tutto dedicato agli Amatori delle Belle Arti. Ne ho visti d'assai più ingegnosi, di questi esercizi calligrafici — a cui si dedicavano seminaristi e impiegati statali del Regno delle Due Sicilie, ne ho visti con minutissimi ritratti a penna dei re Borboni, e con vedute di varie località del regno, figure mitologiche e capricci d'ogni genere; e l'unico merito che ha quello appeso in questa mia anticamera è d'essere pertinente alla professione di scrittore, ché i versi sulla Penna, di ben scarso merito invero, dichiarano:

Son Regina del mondo e son padrona,
Felice rendo ognor chi a me si dona.

Povera son, ma di ricchezze abondo,
Sprezzo chi sprezza me, e ognor confondo.
Nelle mani dell'empio a guerra invoco,
Del giusto pace son, son acqua e foco.

Di faccia a questo strampalato componimento calligrafico, tu vedi un grande ricamo in seta incorniciato, anch'esso di provenienza partenopea, e un *trompe-l'oeil* o inganno. Il ricamo è connesso nella mia memoria con la figura e il gesto d'un americano dell'esercito di liberazione, ch , di per s , non aveva mai significato molto ai miei occhi.   una scialba figura femminile (il viso e le mani son dipinti sulla seta) seduta presso un arcolaio e un cagnuolo, in atto d'addipanare un gomitollo da una matassa; la sua veste, che par di zucchero filato,   formata di fili di seta bianca incollati fitti fitti, e allo stesso modo   formato anche il lago argenteo dello sfondo, tra ricamate arborescenze. Una tenda occupa il lato sinistro del quadro, drappeggiata come in tanti quadri accademici del Sei-Settecento. Ma pur scialba com'era, questa specie di sibilla discesa a umili mansioni domestiche era capace di commuovere qualcuno. Tra i primi americani venutimi a far visita dopo la guerra fu una coppia che, se se ne fosse impossessato un regista, avrebbe potuto farne una rivale di quella di Stanilo e di Ollio. L'uniforme marrone delle truppe americane era l'unica cosa regolare che avessero questi sergenti intellettuali: pel resto, pi  strambi di cos  non si sarebbero potuti immaginare. Uno era un vivace ingegno e un poeta, divenuto poi assai noto e non solo negli Stati Uniti, la cui faccia lupesca, rossiccia, cogli occhi dagli orli arrossati, ma azzurri come il favoloso fiore di Novalis, la cui favella irruenta che incessantemente erompeva dalla schiumeggiante

e sputacchiante bocca, le cui maniere goffe e forse a bello studio simili a quelle d'un quadrumane, erano state una volta per tutte assolute e annobilitate da Bernard Berenson colla frase: «*But he is a Hohenzollern!*». Poiché l'ava di Peter Viereck era una celebre cantante Ottilie amata da Federico Guglielmo IV. L'altro americano era uno sgricciolo in perpetua agitazione, che contorsionava il posteriore a mandolino, quasi fosse un torero danzante intorno a un toro fantomatico: poteva far pensare al poeta inglese Swinburne, sia per questa sua perpetua danza coribantica sia per l'abitudine che n'era in parte la causa: invero fin dalla mattina, mi fu detto, era capace di mettersi accanto alla vasca da bagno mezzo litro di vino e finirselo. La sua passione era l'arredamento, un arredamento d'un tipo molto speciale che era di moda in quegli anni, e consisteva nello stipare in un ambiente quante più curiosità e cianfrusaglie vittoriane si potessero trovare. Così L. amava i rozzi ritratti a olio di bambine con le *pantalettes*, bambole di cera dal volto d'un giallo svanito e lugubre, ricami e punti in croce, fiori sotto campana, *sociables*, poltrone con l'*antimacassar*, e via dicendo. Aveva a New York un'imponente raccolta dei propri ritratti fin dalla più tenera infanzia, e ci si gingillava nel suo sfrenato narcisismo.

Quando vide il ricamo in seta della dama intenta a fare un gomitolo, vibrò tutto come una canna colpita in pieno dal vento, e si mise a danzare davanti al quadro esclamando: «*O, the silk lady! Ah, the silk lady!*». E ancora mi par di vederlo così, sebbene adesso mi dicano che non sia più tanto esuberante, e che più o meno abbia messo la testa a partito, vivendo lussuosamente in un appartamento a New York

pieno di curiosità vittoriane e dei suoi ritratti infantili. Immagino che la sua casa debba esser simile a quella d'un altro tipo strambo che conobbi in quegli anni di guerra, quel Vittorio F. di cui ho parlato altrove: ⁷ una specie di camera di balocchi diventata adulta.

Quanto al *trompe-l'oeil*, rappresenta varie carte e disegni sovrapposti: sul davanti un'amazzone in uniforme su un cavallo che va di carriera, seguita da due cavalleggeri con la sciabola sguainata, mentre all'orizzonte si profilano tre soldati recanti a spalla il fucile a baionetta; sotto si legge: *Départ précipité de la Reine de Prusse*; accanto è il ritratto di Federigo VII re di Danimarca. Le prime lettere del nome sono nascoste; e nascosto è quasi tutto del ritratto che sta dietro, di cui si vede solo una manica blu, una spallina dorata, e tre lettere: *one*; ma tanto basta per capire che lì dietro c'è Napoleone. Paesaggi, una carta da gioco (un cavallo di bastoni) e un cartiglio con due numeri del lotto son disseminati sul fondo marmorizzato verde, e dietro a tutti il *Proclama ai Popoli d'Italia*. Quest'«inganno» me lo donò, insieme a qualche stampina di poco conto, una lontana parente che abitava a Fano (la sorella di colei che m'invitò qualche volta a Bologna), e mi aveva pregato di recarmi lì a mettere un po' d'ordine nella biblioteca dell'enorme palazzone che occupava quasi soltanto la piccola zitella dal viso aggrinzito come una mandorla secca, ma dalle mani così minute e belle, che le avresti dette di quelle manine d'avorio che ai tempi del Re Sole s'adoperavano non precisamente come *mains de justice*, ma per grattarsi il corpo e la testa. Si chiamava Cristina e il nome le andava a pennello, rivelando in lei tutta la sua fragilità crepitante e preziosa:

Cristina, cristallo, grissino, scricchiolare, crisoprazio... Mio nonno la chiamava Cristinella, e chiamava sua madre Isabellona. Un'altra delle sorelle di Cristina s'era sposata a un signore calabrese, e questo andava pazzo pei burattini e i presepi; quand'ero bambino mi regalò certe minutissime ed elegantissime figurette di presepio, di terracotta tanto fragile che non è meraviglia che presto mi si rompessero tutte. Ma Cristinella, sebbene d'apparenza altrettanto fragile, visse molti e molti anni, e certo non doveva soffrire di fegato, perché adorava il pollo fritto, e ne mangiava quasi tutti i giorni.

Quel palazzone di Fano era un documento parlante dei tempi di Pio IX, e gran parte dei libri della biblioteca consisteva d'opere e d'edizioni della metà del secolo: non ci avrei trovato nessuno di quegli antichi volumetti di rime del Cinque-Seicento che in quegli anni (intorno al 1924) tanto mi stavano a cuore. Ma ci trovai un'atmosfera, quella stessa atmosfera che trovai a Recanati nella casa di Leopardi, un'atmosfera bigotta, ovattata, d'un classicismo imborghesito e provinciale, quel Biedermeier italiano che Guido Gozzano ha cantato una volta per tutte nei suoi versi. C'erano in questo grande palazzone, in un ripostiglio, alcune statue di quel gesso finissimo che si chiama *plâtre de Paris*: erano leggerissime, proprio come gusci d'uovo. C'era una Venere, un Amore, e forse qualche altra divinità. Dissi a Cristina che queste statue sarebbero state bene nelle nicchie che si trovavano a ogni pianerottolo dello scalone. E lei annuì, e mi autorizzò a provare. Sicché sollevai la statua di Venere, incauto! pel collo, e la testa si staccò di netto come se fosse stata di meringa, e si sbriciolò in terra. E così ebbe fine uno dei miei primi tentativi d'arredamento.

Al soffitto di questo passaggio del telefono è appeso un lampadario di bronzo formato da tre sirene legate insieme per le code, e ciascuna sirena sostiene due lumi. Il disegno del lampadario è bellissimo, ma purtroppo la sua qualità è scadente, e se tollero in casa un oggetto che è d'assai posteriore all'Impero, sebbene ripeta uno dei modelli di quell'epoca, è perché mi ricorda un nobilissimo lampadario di cui questo non è che un'imbastardita derivazione. Questo bellissimo lampadario pendeva nel negozio del libraio Batsford di Londra in North Audley Street (e ora si trova nella sua sezione antiquaria in Fitzhardinge Street), e quando lo vidi me ne innamorai talmente che, se fosse stato in vendita, avrei fatto l'impossibile per acquistarlo. Ma in vendita non era, come non era in vendita la torcera, fatta pur essa di tre sirene, che vidi al Germanisches Museum di Norimberga qualche tempo dopo. Ma una sera del 1934 a Parigi, mentre l'autobus su cui ero con mia moglie passava per Rue du Bac, vidi nella strada proiettato su un quadrato di luce dinanzi alla bottega d'un antiquario, o direi meglio rigattiere, proprio il profilo del lampadario di Batsford. Scendemmo alla prima fermata, ma l'esultanza della mia scoperta fu presto smorzata alla vista della qualità dell'oggetto. Tuttavia costava poco, settecento franchi, e siccome d'un lampadario avevamo bisogno per la camera da letto, lo prendemmo lo stesso. Oramai è stato tanto tempo in casa mia, ha illuminato tanti momenti lieti e tristi della mia vita, che me ne separerei a malincuore; ma forse un giorno quel criterio di selezione che ogni collezionista si propone di seguire l'avrà vinta sulle ragioni del sentimento; l'unica circostanza che protegge quel lampadario è la difficoltà di trovarne uno

altrettanto piccolo e dal disegno altrettanto leggiadro. Se non è Isotta la Bionda, è almeno Isotta dalle bianche mani.

1. [È probabile che codesto cultore della lingua russa ignorasse di echeggiare una frase di Turgenev: «Tu mio unico sostegno e appoggio, o eccelsa, potente, verace e libera lingua russa,»].

2. *Les Marques des porcelaines russes*, Paris, Champion, p. 12.

3. «Ardito amante, mai, mai tu puoi baciare, pur accostandoti alla meta...»

4. Vedi il capitolo «Vecchi collezionisti», in *Gusto neoclassico*.

5. L'espressione *voriciok po perednim*, che Dostoevskij fa che Dmitrij Karamazov applichi sprezzantemente a se stesso (Parte I, lib. III, cap. 5), va a pennello al ladruncolo dei miei libri.

6. W. B. Yeats, *The Statues*: «E a mezzanotte, in qualche luogo pubblico, premevano vive labbra su un volto misurato a fil di sinopia».

7. Sopra un detto di Sofocle», in *Lettrice notturna*.

LA CAMERA DA PRANZO

Questa camera ha quattro grandi porte, e quando io venni ad abitare qui le loro pesanti cornici di disegno cinquecentesco erano verniciate d'un color verde nerastro che voleva simulare chi sa (he marmo raro. Essendo la casa buia, quel colore sembrava di solito addirittura nero, ma molti anni passarono prima che mi decidessi a cambiarlo. L'opportunità venne offerta dalla presenza d'un abile artigiano che lavorava al piano di sopra: un uomo ancora giovane, facondo, che si vantava d'essere impiegato dal principe Doria a ridipingere un soffitto del suo palazzo. Combinato il prezzo, che per verità non era elevato, quel pittore preparò in bianco le porte, dopo averne grattato via il lugubre colore, cominciò a marmorizzare sul genere marmo giallo di Siena un occhio di bove dell'ingresso e la cornice della porta che dà sul passaggio del telefono, poi, come è purtroppo costume di molti lavoratori d'oggi, avuto un acconto, piantò tutto. Ricomparve dopo qualche giorno per dirmi di essere febbricitante per l'influenza, e propose di tornare «appena possibile». Naturalmente pensava che mi sarei rassegnato, perché non è facile oggiogiorno trovare artigiani bravi a marmorizzare all'antica. Ma Roma è città di chiese, e quanti finti marmi, oltre ai veri, ci sono in queste chiese! Non mi fu dunque difficile scovare uno di questi vecchi pittori di marmi, un rudero in verità, quasi un torso come quello di Pasquino presso il quale aveva la botteguccia un

suo fratello. E lui dormiva in quella botteguccia, perché non ce la faceva ad andare fino alla casa del fratello che era molto lontana. Non ce la faceva perché aveva i piedi in uno stato miserando, ravvolti in bende e calzati di scarpe informi come quelle degli straccioni dell'*Opera da tre soldi*. Era un vedovo, col volto fresco e ben conservato, sebbene un po' paonazzo per l'abitudine di bere, ma il corpo era un «macello», come dicono a Roma: gonfio, non più pieghevole di quello d'un elefante, su quei piedi fasulli: un vero torso. In quante chiese di Roma e della provincia aveva lavorato! Ma la frequentazione delle chiese non gli aveva fatto amare i preti, ed è naturale, perché i preti li vedeva sotto l'aspetto di committenti, che tante volte l'avevano costretto a disfare il già fatto, e avevano lesinato sulla mercede. Ce l'aveva soprattutto con un parroco d'una cittadina dell'Umbria o dell'Abruzzo, non ricordo bene. Quando poteva star seduto a lavorare, tutto procedeva benissimo, e l'imitazione del marmo d'un bel giallo ricco con venature bianche e nere riusciva perfetta. L'unico svantaggio era che, quando sedeva, s'appisolava di tanto in tanto. Ma siccome le porte son alte, occorreva anche star sulla scala e rimanervi ritto per un po' di tempo, e allora era una pena, ché i piedi del poveraccio lo facevan soffrire. Non s'appisolava allora, oh, no! ma dava giù di gran furia per finir presto, sicché le venature di questi marmi prendevano in alto l'andatura di chiome di Menadi, di serpenti impazziti; oppure decideva che lassù ci doveva stare un pezzo di marmo senza venature affatto, come invero ne esistono in natura. Ma insomma lavorò bene, e non disertò, non cercò di barare come fanno tanti artigiani d'oggi. Era un vero romano del popolo come se ne incontravano

nell'Ottocento; quando inforcava gli occhiali poteva sembrare un filosofo. Ed era così impregnato dello spirito della vecchia Roma, che Belli avrebbe potuto metterlo in uno dei suoi sonetti.

La stanza è tappezzata d'una carta da parati d'un bel tono terracotta, un colore pompeiano; e col giallo delle cornici delle porte e il violaceo dei cassettoni del soffitto, dà un'impressione calda e ricca. Ad accrescere l'effetto pompeiano, avendo trovato uno di quei bastoni da tende dorati, a forma di tirso, che a Milano chiamano geneffe, vi ho drappeggiato un capriccio di seta violetta e gialla, stoffe che ho potuto trovare solo in un negozio d'arredi ecclesiastici. Perché il vero violetto e il giallo dorato non si trovano davvero nei negozi moderni di stoffe d'arredamento; il gusto d'oggi, come ho già detto, è pei colori ambigui, indecisi, blesi e scialbi, mai colori veri, sinceri, intensi. E come il gusto, così il costume: come potreste aspettarvi che l'epoca in cui tutto è di plastica, dalle valigie ai fiori finti, avesse un sentimento schietto? Mi direte che gli antichi amavano le finte prospettive (ce n'è sempre nella pittura pompeiana) e i finti marmi, e anche le finestre simulate. Ma oggi tutto è finto, tutto è surrogato, la pelliccia che credete di visone o di castoro è di nailon, l'abito che credete di seta è di metallo, gli occhi che credete brillanti son resi tali da lenti invisibili che si sgusciano la sera prima d'addormentarsi, la parola «democratico» vale tanto pei regimi costituzionali che pei totalitari, i pittori vi presentano un'asse crivellata di buchi o una tela grezza con qualche grumo di colore e le chiamano quadri, e uno scultore prende il sedile d'un cesso, lo combina con un tubo di stufa e lo chiama una statua. No, la nostra epoca non ama i colori

schietti. Li trova troppo arditi. Così, penso, chiamerebbe incredibile o eroica una persona che fa soltanto il proprio dovere. D'altra parte, avendo perduto il senso dei valori, anche certe azioni che in altri tempi avrebbero dato luogo a tragedie, oggi passano per cose ordinarie, esperienze di vita che bisogna scuotersi di dosso. La tragedia di Gretchen deve sembrare ben ridicola alla signorina della buona società che, per un imprevisto accidente, ha un bimbo bastardo da un «tiziétto» la cui prestanza l'ha incapricciata per un momento, pur non avendo nessuna intenzione di far di lui il proprio compagno.

Son sicuro che la donna piacente e un po' melensa che pende a quella parete della camera da pranzo, dipinta da Girodet,¹ non la pensava come la spigliata ragazza d'oggi. Sarà stata melensa e noiosa, poverina, e certamente poco brillante nella conversazione, e forse quella calma di statua antica che emana dalla sua presenza sarà dovuta a un'idealizzazione del pittore. Ma dietro di lei s'apre tra le colline una valle boscosa e deserta: questa donna, in villa, accudendo alle cure domestiche, e onestamente divertendosi a semplici trattenimenti coi pochi vicini, sarà forse parsa ad alcuno una dea. E son sicuro che non la pensava come quella spigliata ragazza nessuno dei componenti della famiglia Roze, nel ritratto dipinto da Mademoiselle Marguerite Gérard che sta di fronte alla dama del Girodet.

MADemoisELLE GÉRARD

La mia *conversation piece*, che fu dipinta nel 1816 o nel 1817, è una delle opere tarde di Mademoiselle Gérard, vissuta tra il 1762 e il 1830. In un interno elegante (come di solito in questa pittrice), di cui si vedono due pilastri dai capitelli dorati e una psiche le cui colonne di sostegno son coronate da statuine pur esse dorate, è raccolta una facoltosa famiglia borghese per festeggiare una bimba di tre anni: i nonni, sulla cinquantina, François-Joseph Roze nonno paterno, e Marie Amélie Mercier Aubineau nonna materna, seduti su un tronetto dai braccioli terminanti in teste leonine; dietro di loro la nonna paterna Anne Gurnel Roze con un cappello a cuffia di seta celeste adorno di piume bianche, la madre della bambina, Joséphine Amélie Aubineau sposata a Joseph Noël Roze, in capelli, e la zia, Manette Aubineau, ritratto di sua madre, con un pettine di coralli in capo e una rosa in mano; la giovane madre porge un rametto di ciliegie alla bambina che tra le braccia del giovane padre Joseph Noël Roze si tende per afferrare gli appetitosi frutti. Chiamare *conversation piece* questo ritratto di famiglia è forse un tantino improprio, perché nessuno dei personaggi, se non forse la donna che porge il ramoscello di ciliegie, sembra molto animato; i nonni seduti tengono gli occhi fissi nel vuoto, la zia guarda verso di noi, la nonna paterna ha pure lo sguardo assente, mentre la bambina Amélie Joséphine, anziché volgere gli occhi verso l'oggetto a cui si tende, li tien volti all'insù, e il solo essere che veramente mostri interesse e affetto per qualcuno dei personaggi è il cane *terrier* che posa il muso sul ginocchio del padrone seduto e sembra implorare da lui una carezza. Più che dei sentimenti, la pittrice di questo quadro sembra si sia preoccupata degli

accessori dell'arredamento e del costume: la psiche, un paravento, un giocattolo sopra una sedia, e le sete, le mussoline, i drappi, gli scialli, le pieghettature dei *jabots*. Il vestito di seta a righe di due toni di celeste e gli scarpini di raso bianco della nonna materna denunciano uno studio dei maestri olandesi della pittura di genere, particolarmente Terborch. Ed è strano che in un quadro che ha per centro una bambina la Gérard si sia mostrata così rigida, poiché appunto i quadri di bimbi son considerati la parte più riuscita della sua vasta produzione; il Marmottan, nel suo volume sull'*Ecole française de peinture, 1789-1830*,² la classifica tra i *peintres à scènes familiales et enfantines*, e Jeanne Doin, in un saggio sulla pittrice apparso nel 1912 nella «Gazette des Beaux-Arts»,³ scriveva: «*L'enfant reste la préoccupation dominante de Mademoiselle Gérard. De cet amour étouffé dérive une série de toiles très suaves... Pour son époque, M.lle Gérard osait une chose inusitée en donnant des instantanés de nursery où, optimisme de convention à part, le réel était bien observé et heureusement saisi*».

Allieva e cognata di Honoré Fragonard, che ce ne ha lasciato un ritratto dal volto vivace ed espressivo ove brillano due intensi occhi neri,⁴ Marguerite Gérard collaborò con lui, e collaboré) pure con Louis-Léopold Boilly, suo coetaneo, che rivela un gusto così affine al suo, da doversi ammettere una reciprocità d'influssi difficile a districare. Ma Boilly resta più elegante, calligrafico, vicino, talvolta, all'impeccabile figurino di mode; anche se dipinge uno straccione, è uno straccione bellimbusto; anche se dipinge dei visacci, han

l'eleganza grottesca di maschere; mentre Mademoiselle Gérard si lascia andare al sentimento, impregna di sentimentalità borghese i modelli pompeiani. E questo è l'accento genuino e personale della sua pittura, che è d'ispirazione letteraria ed edificante, manierata nelle espressioni, e alla lunga stucchevole, per chi non si appaghi di piccole differenze, di delicate sfumature nella monotonia d'un genere. Ma come a una esposizione di rose basta una lieve nota di colore più o men forte, una sfumatura più o meno risentita per dare un nome diverso a due rose che un occhio frettoloso potrebbe classificare sotto la medesima denominazione, così pei quadri di Mademoiselle Gérard.

I temi son tipici di quella *tendresse* alquanto leziosa che ispirò pittori maggiori e minori nella seconda metà del Settecento. Certi titoli son rivelatori del gusto dell'epoca: *L'État de la Nature*, *Le Baiser de la Nature*, *La Lecture de l'Art d'aimer*, *Deux Jeunes Époux lisant leurs lettres d'amour*, *Le Souvenir d'amour*, *Le Baiser en cachette*, *Les Tourterelles*. Fanciulle che inghirlandano una statua d'Amore, una giovinetta con fiori tra i capelli seduta su una poltrona importante, intenta, con una compagna in piedi alle sue spalle, a leggere una lettera d'amore, comunicande che ricevono le felicitazioni materne, un fidanzato in uniforme da ufficiale, con abbondante capigliatura bionda, che torna ad abbracciare la sua ragazza, mentre la madre di lei guarda teneramente la coppia, una ragazza che mostra alla madre una lettera d'amore accompagnata da un mazzolino che ha ricevuto, e la madre l'ammonisce, un'altra che presso il letto della madre malata prega Iddio che l'assisti, un'altra ancora accanto al

letto della nonna, giovani donne quale al clavicembalo, quale intenta alla lettura o al ricamo (pretesto per presentare un abbigliamento estivo e un cappello di paglia con nastri rosa e piuma bianca), lezioni d'ogni genere impartite a soavi e interessanti alunne, lezioni di lettura, di disegno, di geografia, lezioni di musica, d'equitazione, preparativi d'un concerto da camera, preparativi per il ballo (la giovane donna, in posa di danzatrice pompeiana, vestita di rosa sotto una tunica di velo, con rose di macchia tra i capelli e il busto cinto d'una ghirlanda di convolvoli, si contempla a uno specchio e s'accomoda un riccio); e mescolati ai personaggi leggiadri ed eleganti, gli animali favoriti, l'uccellino appollaiato sulla spalla d'una bella signora che l'invita a baciarla, i gatti accoccolati, e soprattutto i cani: cagnuoli che si mirano allo specchio d'una toletta, che guardano affettuosamente i padroni o saltano loro addosso, quando addirittura non son loro, mascherati con un giubboncello e un cappello piumato, a far gli eroi della festa, come nel *Triomphe de Raton* (a cui fa riscontro *Le Triomphe de Minette*).

Naturalmente, appartenendo al Settecento, di cui continuava la *mièvrerie* sotto la salda d'un neoclassicismo da *dandy*, non c'è da meravigliarsi se la Gérard talvolta indulge a civetterie che l'epoca Biedermeier, da lei in certo modo precorsa, non avrebbe approvato. Delpech, nel suo *Examen ordonné des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Salon du Louvre en 1814*,⁵ chiedeva alla pittrice se conveniva, a una madre che volesse ispirare l'amore della virtù a sua figlia, mostrarsi a lei col seno mezzo scoperto.

Ma il pargolo era il tema dominante di questo mondo di vezzosi bamboleggiamenti, memori degli amorini ellenistici di Pompei e della Mercantessa d'amori (uno dei quadri della Gérard, *Les Amours prisonniers*, se ne ispira, mentre *Les Premiers Pas de l'Enfance* s'ispirano alla *Marchande d'Amours* di Vien derivata dallo stesso motivo pompeiano). Una gran signora nella sua intimità è rappresentata nell'atto di consolare il bimbetto nudo che appoggiandosi alla sua spalla sembra esalare gli ultimi sospiri d'un pianto; la *Félicité conjugale* è celebrata dal padre che reca alla madre, seduta su una poltrona Impero dai braccioli sostenuti da sfingi, un pargoletto ignudo, mentre un cagnolino appoggia le zampe anteriori al polpaccio dell'uomo, e una domestica ha tra le braccia simboliche colombe. *L'Enfant chéri* mostra una giovane madre assisa che prende la manina d'un roseo bimbo che un'ancella tiene sulle ginocchia, e bianche colombe svolazzano per la stanza seguite dagli occhi d'un gatto accoccolato: un globo di metallo riflette la scena come in un quadro olandese. La *Visita alla nutrice* presenta una signora dal mantello foderato di vaio e dal cappello bianco piumato, che porge un ramoscello di fiori a un bimbo estatico col capo coperto da un chepì da ussaro; presso una culla, la nutrice ha in braccio un amore di pargoletto, e un'altra bimba sostiene per le zampe anteriori un cagnolino; la *Madre nutrice* vede correre verso di lei il pargoletto sostenuto con le dande dalla balia (su uno sgabello accanto è sdraiato un magnifico gatto bianco). In *Una famiglia della Luisiana* i bambini son tre, uno tra le braccia d'una schiava negra, un altro, che lo carezza, tra quelle della madre vestita alla greca, un terzo, nello sfondo,

più grandicello, è tra le braccia della sua mamma nera, né mancano i cani tenuti a guinzaglio da un altro ragazzo negro, e sotto la tavola c'è anche un gatto accoccolato solenne come un gufo. Uno dei quadri più tardi (1822) inserisce questa tenerezza settecentesca nel clima devoto della Restaurazione, *La Crèche ou les litanies de l'Enfant Jésus*; come una copia del «Journal de l'Empire» accordava la tenerezza settecentesca d'un'altra scena al clima dell'epopea napoleonica.

Marguerite Gérard amava le carni morbide e rosee, le creature soffici e piumose, le stoffe manevoli e lucenti, le superfici polite dei mobili, le preziose suppellettili e gli eleganti strumenti musicali, i gioielli, i nastri, le penne, i ninnoli, i fiori: quel mondo del benessere e dell'intimità familiare che i pittori dell'Olanda borghese avevano scoperto nel Seicento (e la Gérard li imitò, dipingendo talvolta anche scene di genere in costume Luigi XIII). Quanto alla religione e alla morale, le praticava, come osserva la Doin, «*avec cette légèreté que Dorat mettait dans ses Baisers*». Leggerezza di tocco che rispondeva all'eterno precetto oraziano: *utile dulci*...

Alla stessa parete da cui pende il ritratto della famiglia Roze c'è da un lato una scena di truppe che chiedono alloggio a una fattoria, di Swebach dit Fontaine, e dall'altro una veduta del porto di Granatella presso Portici, con il Vesuvio, *le Vésuve enflammé sortant du sein des eaux* come nel verso di Lamartine.⁶ Questo quadretto faceva parte della Galleria della duchessa di Berry, ed è firmato L. Gayeray, cioè Ambroise-Louis Garnerey (fu lui a rettificare in Garneray il nome di famiglia), pittore assai stimato di marine

e di porti, fratello di quel delizioso Auguste Garnerey pittore degl'interni e dei giardini della Malmaison,⁷ di cui, molto più che di Louis, mi piacerebbe di possedere qualche opera. È con tutta probabilità al mio Garneray che si riferisce un passo del capitolo cinquantaseiesimo di *Moby Dick* di Melville, dove parlando delle meno errate pitture di balene, e delle pitture veraci di scene di caccia alla balena, dice di due incisioni francesi da quadri di «un Garnery», e aggiunge:

«Chi fosse questo Garnery non so, ma ci scommetto la testa che aveva una conoscenza diretta del suo soggetto, oppure fu meravigliosamente istruito da qualche esperto baleniere. Ci vogliono i francesi per dipingere azioni. Guardate tutti i quadri d'Europa, e dove troverete una galleria di viventi e spiranti emozioni su tela, come in quella sala trionfale a Versailles in cui il visitatore avanza combattendo in una mischia attraverso le successive grandi battaglie della Francia, dove ogni spada sembra un lampo dell'aurora boreale, e i successivi re e imperatori armati vi passano accanto come una carica di centauri coronati? Non del tutto indegne di trovar posto in quella galleria sono queste battaglie navali di Garnery».

Non ho visto le epiche marine del pittore, ma se esse sono, come vuole Melville, all'altezza della Galleria delle battaglie, preferisco non vederle. Non conosco al mondo galleria più spaventosa di quella, e non per i morti delle battaglie, ma perché quelle stesse battaglie non vivono, sono morte: quadri retorici, spenti di colore, buoni tutt'al più a fornire illustrazioni ai libri di testo per le scuole. Fortunatamente la mia marina è modesta e serena; un piccolo porto con una nave che ha una gran bandiera d'un rosso pallido, un cielo terso, un Vesuvio che, pure uscendo dalle acque, non esce poi così melodrammaticamente come nel verso di Lamartine.

Sotto a questi due quadretti son due scene di genere dipinte su porcellana, incorniciate in cornici assai leggiadre, e proprio queste cornici mi decisero all'acquisto di quelli che in fondo sono due centri di piatti d'un servizio francese di scene militari umoristiche derivate da stampe di Horace Vernet. In una di quelle scene due granatieri fanno sforzi erculei per catturare un maiale che fugge, afferrandolo per la coda, nell'altra due ussari cercano di decapitare un gallo che fa capolino da un pollaio.

Poco meno umoristiche sono due scenette alla parete opposta, intorno alla donna piacente e un po' melensa del Girodet: due acquerelli che in due scene successive, come nei fumetti, mostrano tre briganti in pittoreschi costumi da sanculotti, con cappellacci piumati e coltellacci, che, penetrati in una villa, si caricano di bottino, saccheggiando un forziere e tentando di togliere la collana dal collo di una donna addormentata su un divano col pargolo tra le braccia; da una porta socchiusa s'intravede una squadra di soccorritori che sale per la scala; nella seconda scena i soccorritori, il padron di casa coi contadini, hanno avuto il sopravvento; la donna, destatasi, urla dal terrore alla vista della violenta scena che ha davanti agli occhi, mentre il pargolo seguita placidamente a dormire sul suo grembo. Sono modeste copie antiche di due scenette del Boilly,⁸ involontariamente grottesche nelle espressioni dei ceffi dei malvagi e dei visi dei buoni.

Sebbene anch'esse modeste, hanno maggior pregio artistico due piccole nature morte a tempera che si trovano accanto a quei quadretti. Su un fondo grigio, sono allineati su una mensola di pietra fiori, frutta, un trionfo da tavola a forma

di bianco tempietto, un pan di zucchero col suo involucro turchino, una bottiglia d'acqua, un'anfora classica recante un mazzo di fiori armoniosamente messi insieme, oppure un boccale, un pezzo di pane, dei ravanelli, un vasetto di miele, un coltello, una nera e lucente bottiglia di vino, una caffettiera, una gabbia con un cardellino. Presentati così, sulla nuda pietra, questi oggetti, alcuni rozzi e casalinghi come quelli che figurano nelle nature morte dello Zurbarán (come nello Zurbaran gli oggetti appaiono investiti d'una casta integrità), altri squisiti d'una classica eleganza pompeiana, formano un insieme che ha un suo peculiare sapore astringente e lezioso, un carattere tra casalingo e alessandrino. Altre due di queste nature morte figurano alla parete di fronte, trovate in un'altra circostanza; e altre, assolutamente simili, del medesimo piccolo formato, con la stessa linda e vivida presentazione degli stessi oggetti o di poco diversi, ho veduto al Museo delle arti decorative a Parigi, nella sala dell'Impero, accanto alla *Distribuzione del vino* del Boilly, nella Blue Bedroom del Winterthur Museum vicino a Filadelfia, e da un antiquario di St. James's Street a Londra nel gennaio del 1947. Mi è stato detto che il pittore si chiama Lelong, e ho trovato il suo nome soltanto nel Bénézit, che però non ne dà il nome di battesimo né le date; doveva produrre quei quadretti a serie, artigiano minuto e monotono, ma non senza una sua grazia tutta particolare.⁹

Di proporzioni maggiori c'è a questa stessa parete un'altra natura morta ad acquerello, d'intorno al 1840, con una caraffa d'acqua sulla cui superficie si specchia in un gioco di riflessi deformati una finestra, e nella caraffa è

un mazzo di pallide rose, e intorno sul tavolo, deposte su foglie di fico, son pesche vellutate, albicocche, rugiadose susine, fichi aperti come melagrane, una mela, una pera, dell'uva nera, delle ciliegie rosse, e in una tazza dai fregi neoclassici, tre viole del pensiero. Il medaglione nell'ansa della tazza ha tre lettere LPF, che saranno il monogramma del pittore. Fa riscontro a questo quadro un paesaggio con vacche su una prateria, opera di uno dei quei tanti pittori del primo Ottocento a cui pareva un merito non discostarsi dall'esempio dei pittori olandesi; ma sia il quadro da attribuirsi a Johann Christian Klengel o a Louis Pierre Verwée, o al Kobell o al De Roy, ha poca importanza.

I quadri di questa parete sovrastano un bel caminetto di marmo bianco con un fregio di due cigni che reggono una ghirlanda, e altre leggiadre decorazioni, palmette, farfalle, candelabre; e sulla mensola del caminetto, tra due anfore di bronzo con l'ansa formata da una snella figura femminile dorata, d'un tipo che si ritrova alla Malmaison e altrove, sta un orologio di bronzo verde e dorato dell'epoca della Restaurazione, decorato di figure di giochi infantili e sormontato da un gruppo di una madre verso le cui braccia corre un pargolo (sul davanti è accucciato un cane), gruppo evidentemente ispirato da un quadro di Fragonard. Quest'orologio suona i quarti, e questa è stata la ragione che me l'ha fatto acquistare, ch   l'odo dalla mia camera da letto, e se per caso son desto quel suo armonioso tintinnio fa sembrare men grave la cieca ora notturna. Ma, come tutti i vecchi orologi, ha le sue debolezze. Una volta si mise a suonare l'ora sbagliata; ora, come io non tollero orologi fermi pi  di quanto non

tollero fiori appassiti, così men che mai son disposto a tollerare orologi che dicono il falso. Conosco famiglie che tengono vecchi orologi a torre fermi da anni, senza esserne menomamente incomodati, come altri conservano il vischio ingiallito e arcidefunto d'un Natale trapassato. A me queste piccole cose son capaci di togliere la tranquillità, e per un orologio che non funziona m'agito come se dovesse cascare il mondo.¹⁰ Così quest'orologio Restaurazione, con la soave madre che allarga le braccia per accogliere il pargolo trotterellante, mi fornì l'occasione di conoscere un altro vecchio artigiano, un orologiaio dei tempi andati che viveva in un vicolo presso Via dell'Orso, in una parte di Roma che nei secoli non è molto cambiata. Non ce ne sono molti di orologiai che oggi sappiano accomodare un orologio antico, specialmente un orologio difficile come quello mio: sono di solito vecchi orologiai, malfermi in salute, la cui vista comincia ad annebbiarsi, o il cui respiro, come nel caso di questo, è divenuto ansimante. Per scale ripide e buie, di rozza pietra scura piena di bitorzoli, si saliva a quel suo appartamento dove viveva con una famiglia numerosa, e trovavi la moglie, la figlia, il fidanzato della figlia, altra gente che andava e veniva, in un tinello umido che riceveva scarsa luce da un cortiletto, dalle pareti tappezzate di sgargiante carta rosa che, se non fosse stato per qualche oggetto moderno e per la radio, sarebbe somigliata a quelle che la precedettero lì nei secoli; poiché nelle vecchie città ci sono di questi angoli morti dove la vita sembra stagnare, e allora ti viene il pensiero che dopo tutto, mettendo uno sull'altro una trentina di vecchietti come quest'orologiaio, s'arriva, per computo d'anni, al tempo di Cristo, quando gli orologi del tipo del mio, che ora

paiono così antichi, non erano neanche pensabili. E come l'artigiano che dipinse il finto marmo delle cornici delle porte mi dava un senso di pena per le sofferenze dei suoi piedi, così quest'orologiaio mi comunicava quasi un senso di colpa per quel suo respiro rotto, affannoso, per quell'asma bronchiale che, manifestandosi senza ritegno mentre s'affacciava intorno all'orologio dorato coll'idillico gruppo esaltante l'amore materno, mi faceva considerare futile e frivola questa mia passione di collezionista d'oggetti antichi.

The still sad music of humanity...

La sommessa musica triste dell'umanità, come nei versi del Wordsworth, è molto possente a frenare e a reprimere: in questo caso quella musica non si poteva neanche dire *nor harsh nor grating* (non aspra né discorde), perché l'affannoso respiro dell'orologiaio malato era proprio queste due cose, *harsh and grating*. C'è un quadro di Josef Danhauser che traspone in termini Biedermeier la parabola del ricco epulone: l'epulone, in una veste da camera a fiorami, sta tracannando un calice di vin biondo a una tavola riccamente imbandita in una stanza tappezzata di tendaggi e tappeti; alla tavola siedono due donne avvenenti vestite secondo la moda del 1830, e un altro uomo più giovane, somigliante a Alfred de Musset, che fa una ricercata sulla chitarra. Di solito questa è la parte del quadro che vien riprodotta; ma nel quadro com'è in realtà, alla porta a destra s'affaccia un vecchio mendicante col capo bendato che tende il cappello (dalla porta opposta un servo negro lo guarda esterrefatto, e una delle donne, la più florida, si volge di scatto disturbata dal lagno del

mendico). Come nelle parziali riproduzioni di codesto quadro, vorremmo escludere dalla nostra vita l'apparizione dell'incomodo mendicante, *the still sad music of humanity*, ma l'equilibrio della composizione del quadro ne risulta compromesso, e il volto sdegnato del negro e quello sgradevolmente sorpreso della donna grassa divengono enigmatici. Oh, come ricordo, fin dai tempi in cui me la raccontava mia nonna, la bigotta, i particolari della parabola: l'uomo ricco che vestiva di porpora e di bisso che ogni giorno godeva splendidamente, il mendico Lazzaro pieno d'ulcere che giaceva presso la porta, e desiderava saziarsi delle miche che cadevano dalla mensa del ricco: il bisso, le miche — parole strane, indefinite; ma viva dinanzi agli occhi era l'immagine finale (certo ne vidi in qualche parte una figura a colori): il ricco che dalle fiamme dell'inferno alza gli occhi e tende le braccia, vedendo Lazzaro in cielo, nel grembo d'Abramo, e Abramo che dice al torturato dalla lingua riarsa: «Figliolo, ricordati che tu hai ricevuto i tuoi beni in vita tua...».

Non proprio a questo pensavo, ma un indistinto disagio mi occupava mentre vedevo l'asmatico orologiaio intento ad accomodare la soneria del mio bell'orologio, e in quel disagio c'era un riflesso di quel mio antico malessere nel sentir narrare la storia di Lazzaro e del ricco epulone; ma poi, quando la soneria fu tornata a posto e squillò gaia e serrata come un passo di danza, il piacere di veder l'orologio tornato in salute mi fece dimenticare la pena per la malferma, irrimediabilmente malferma salute dell'orologiaio. Come nelle riproduzioni infedeli del quadro di Danhauser, ero fin troppo proclive a tagliar via la parte spiacevole del mondo circostante.

Alla parete di fronte, sotto il ritratto di famiglia di Marguerite Gérard, è collocato un *sideboard* o servente dell'epoca Regency, con le gambe in parte tornite a mo' di gomene di nave, tipo di decorazione che gli antiquari inglesi ascrivono alla popolarità di Nelson, e sotto a codesto mobile è uno di quei *wine-coolers*, rinfrescatoir per vino, che han la forma poco amena di piccoli catafalchi. Quando l'acquistai, mentre il garzone dell'antiquario mi seguiva recandoselo in spalla fino alla mia automobile, mi chiedevo che cosa avrebbero pensato i passanti se avessero avuto un po' d'immaginazione. Ma l'epoca dei *body-snatchers* è passata, e invece che a un catafalco i passanti avranno pensato a un apparecchio radio di forma insolita, o anziché a una piccola bara, a un piccolo bar, poiché è oggi costume di trasformare in bar i più impensabili mobili antichi. In questo caso la forma lugubre non mi distolse dall'acquisto, ma me ne distolse in un altro, di un magnifico *tea-caddy* o cofanetto per conservare il tè, di mogano filettato d'ottone, con piedi di leone di bronzo dorato e maschere di leone ai lati, foderato di velluto rosso, che trovai da un antiquario in Soho Square intorno al 1935: con tutto che cercassi di considerarlo dal punto di vista neoclassico ed egizio, la suggestione funebre per quella volta ebbe il sopravvento.

Sulla servente sono allineati trionfi da tavola sostenuti da snelle danzatrici di bronzo verde, colle basi decorate d'amorini e altri motivi eleganti, e fra i trionfi quattro candelabri d'argento con un sobrio fregio di palmette; dinanzi, sul piano della servente, a sottolineare ancor più la reminiscenza egizia del rinfrescatoio, è un *cheese-coaster*, o vassoio di mogano per formaggio, mobile su rotelle, a

forma di nave o di piccolo *lit en bateau*, come l'egizia nave dei morti. È un piccolo mobile che rende perplessi coloro che non sanno l'uso inglese d'un tempo pei signori rimasti indietro, al tavolo, dopo che le signore s'erano allontanate, di passarsi la bottiglia del vino d'Oporto e insieme questo carrello di formaggi. Ma io ci tengo della frutta. Inglese è anche il gran tavolo da pranzo di mogano che posa su un Aubusson della Restaurazione il quale ha avuto il suo quarto d'ora di celebrità, o almeno di pubblicità, allorché un regista cinematografico l'impiegò, a insaputa dell'antiquario da cui l'aveva preso in esame, per una scena di un film. Prima aveva goduto anni di tranquillità in mezzo a mobili Impero italiani, nell'appartamento che la vecchia marchesa Presbitero occupava a Palazzo Borghese, e lì l'avevo veduto la prima volta, rimanendomi nella memoria il suo colore d'un marrone biondo, e il rosso e il giallo che s'armonizzano ora con la decorazione della mia stanza. (Un'altra cosa m'aveva impressionato in quell'appartamento, un soffitto di specchi in una elaborata cornice a greche e palmette su fondo celeste, con al centro quattro figure di Vittorie unite per la sommità delle ali e recanti leggere ghirlande d'oro, a cui s'accompagnano fiori dipinti sulla superficie dello specchio: una leggiadra decorazione, ahimè, non procurabile, come lo è stato invece quel tappeto). Quel momento di vita intensa, tra la confusione dei tubi di caucciù dei potenti riflettori, e il pesticiare degli attori, deve essere stato come un incubo pel povero tappeto, e se esso ha potuto resistere al logorio di quella prova veramente del fuoco, è perché insomma, come m'aveva assicurato l'antiquario già prima, «non crocchiava», cioè era in buono stato. Sul

tavolo da pranzo pende un gran lampadario di bronzo dorato, e intorno al tavolo e accanto al caminetto ci sono seggiole italiane di ciliegio, con un bel motivo a palmetta sul dorso, seggiole d'un servizio di dodici che quando lo comperai nei primi tempi che raccoglievo mobili a Firenze, quando ancora vivevo in due stanze in un appartamento accanto a quello del mio patrigno (subito dopo la morte di mia madre), un amico fiorentino mi ritenne pazzo. Prima mi comperassi la casa, il mobiliare sarebbe venuto poi. Questa era la logica, ma io preferivo fare al modo degli dèi dell'Olimpo che, nei versi di Goethe, siedono su aurei troni fra le nuvole:

Auf Klippen und Wolken

Sind Stühle bereitet

Um goldene Tische...

Alla parete di contro alla finestra è una curiosa vetrina destinata a contener libri, come indicano le due teste barbute di filosofi (simili rispettivamente a quelle di Zenone e di Erodoto illustrate da Pietro Bellori in *Veterum philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*, 1685) che la coronano in alto, al modo d'un *secrétaire* nel repertorio di Percier e Fontaine e d'una libreria in quello di La Mésangère. Fanno pensare all'erma bifronte (Erodoto e Tucidide) che si trova al Museo di Napoli, e a prima vista potrebbe venire in mente che le due appendici di quest'erma siano state trasferite alla parte superiore del mobile che ha un coronamento insolitamente aggettante, ma il fabbricante di esso ha effettivamente voluto imitare la forma d'un tipico monumento onorario ellenistico, il *trilithon*, un architrave coronato di statue che sopravanza i due piedritti su cui posa. L'insolito mobile è siciliano, di quella scuola di

ebanisti su modelli inglesi e francesi che fiorì nell'isola nella prima metà dell'Ottocento: mobili di bella piuma di mogano, con parti scolpite, ma non mai dorate. Sopra, è appeso alla parete un quadro di Filippo Hackert datato 1798, una veduta d'Ischia e Procida da Pozzuoli, soffusa d'una rosea luce serotina, e incorniciata da tralci di vite, un tipo di veduta che, relativamente nuovo a quell'epoca, doveva poi degenerare nei vedutisti delle tempere napoletane e infine nelle cartoline illustrate.

Accanto alla vetrina è un piccolo acquerello non firmato, ma facilmente attribuibile a Pinelli, e direi piuttosto a Bartolomeo che ad Achille, per la finezza dell'esecuzione: una famiglia di ciociari intorno a un fuoco su cui è sospesa una pentola, in piena campagna: due donne recan pargoli in fasce nelle braccia, e una fa dondolare una cesta in cui smania un altro bambinello nudo; tra le due donne un pastore scamiciato s'appoggia col mento a un rustico bastone; un'altra giovane ciociara, assistita da una ragazzina scalza che tiene un sacchetto aperto, agita col mestolo ciò che bolle nella pentola; dietro, tra le rocce, un ragazzino s'appoggia a un masso all'ingresso di una caverna, più oltre s'apre la campagna teneramente colorata sotto un cielo dai riflessi vespertini. I volti umani hanno lineamenti classici; così, uniforme-mente, rappresentavano le romane i Pinelli, e Achille con una melensaggine imbambolata che stucca; manierismo per manierismo, preferisco quello dello scozzese John Brown che qualche tempo prima aveva raffigurato le donne di Roma con fattezze simili alle donne piuttosto diaboliche del pittore Fuseli.

Dentro la vetrina ci sono vari servizi di piatti, e uno di questi servizi è decorato di busti di divi del teatro d'intorno al 1835. Dapprima trovai dodici di questi piatti, ma da poco tempo, forse provenienti dalla stessa collezione, ne ho trovati altri cinque coi ritratti di Angelica Catalani, di Giuditta Pasta, di Salvatore Taglioni (fratello della celebre danzatrice e autore d'un ballo anacreontico, *La prigione di Guido*, che ebbe gran successo al San Carlo di Napoli nel 1819), di Giovanni Pacini e di G. Ciccimara. Quando, nel 1944, trovai i primi dodici piatti di questo servizio, scrissi:

PORCELLANE DI NAPOLI

Sono, a dir poco, un assai mediocre intenditore di musica; eppure, qualche tempo fa, ho commesso una pazzia che soltanto una sviscerata devozione all'opera e ai divi del bel canto potrebbe in qualche modo giustificare. Passando per Via del Babuino ho adocchiato nella bottega d'un antiquario uno di quei servizi di piatti figurati che tra il 1830 e il 1840 dipingevano a Napoli i continuatori della tradizione di Capodimonte, di solito in modo sgargiante e frettoloso, ma questo era stato dipinto con tanta cura d'imitare le incisioni in rame, nei busti dei personaggi color seppia, che, se qualche alternativa mi avesse soccorso, avrei stentato a crederlo napoletano. Sotto ciascuna effigie si leggeva in bel corsivo un nome: G. Rossini, I. Colbran, L. Lablache, M. Lalande, T. Belloc, G. Velluti... Nomi che rievocano tutto quell'antico mondo del bel canto fiorito nel primo quarto dell'Ottocento, e che provocarono

in me una tal piena d'associazioni e d'immagini che, sebbene in cima ai miei pensieri dominasse sempre quello dell'intollerabile carovita, mi trovai, per una repentina obnubilazione della coscienza, a chiedere il prezzo del servizio, a contrattarlo, a esitare, e a buttarmi infine a occhi chiusi in quella che ben pochi avrebbero qualificato altrimenti che come una spesa pazza. Basterà che io dica che molti degli angosciosi dilemmi che attraversarono la mente dell'umile eroe del *Mantello* di Gogol' attraversarono pure la mia. E taccio del muso lungo della consorte, e della notte agitata che mi costò l'acquisto del servizio per dodici.

Finalmente l'eccesso stesso del rimorso fece nascere la reazione: a poco a poco mi son sentito, come dicevano gli elisabettiani, *fleshed* all'atto criminoso, il senso di colpa passò in secondo piano, e sul proscenio della mia anima avanzarono trionfalmente le splendide porcellane coi dodici dèi e semidei della musica, del canto, e della recitazione, il giovane Rossini, lo smilzo Rossini dei giorni del *Barbiere*, la Colbran e la Belloc nelle loro acconciature Impero, la Lewis, la Serafina Comelli-Rubini, la Maria Conti coi nastri, i riccioli, i veli e le maniche rigonfie del 1830, la Lalande così cupa nei suoi capelli e nell'abito nero scollato, da dare alla porcellana una spiacevole aria di famiglia con le effigi dei defunti che figurano a smalto su certe tombe, il De Winter paffuto e zizzeruto, il Lablache avvolto nel mantello come un eroe byronico, il Velluti affacciato il volto femíneo sull'alto colletto rigido d'una giacca adorna d'alamari, e infine due personaggi dall'aria più dimessa e casalinga, come in un coro d'uccelli variopinti e canori si distinguerebbero due semplici passerotti,

gli attori del teatro di prosa Nicola Pertica e Francesca Fabbrichesi.

Via via che s'illuminavano e s'animavano i personaggi, l'atmosfera pareva riempirsi d'un ronzio come di scatola armonica, ed arie antiche, le arie che avevano fatto delirare e piangere il pubblico di mille spettacoli in quell'epoca in cui, per dirla con Gogol',¹¹ «sulle rive della Senna, della Neva, del Tamigi, della Moscovia, del Mediterraneo e del Mar Nero, tra le mura di Algeri e le isole lontane ancor poco tempo fa selvagge, risuonavano applausi entusiastici ai divini cantanti italiani», mi tornavano a mente, e anche quelle che non avevo mai udito in teatro mi si presentavano fresche e maliose, perché, veramente, l'esperienza teatrale che stava dietro alla mia evocazione non era la mia, non era quella della mia epoca. Ma mi rivedevo bambino accanto a mio nonno che, vissuto fin quasi alla fine della prima guerra europea, era tuttavia un uomo d'un altro mondo, d'un mondo che faceva tutt'una cosa con quello di Rossini, di Lablache, della Lalande, quel mondo in cui le serate a teatro erano avvenimenti frequenti eppure memorabili, in cui le stagioni dell'opera, il carnevale, le feste e gli agi erano la realtà d'ogni anno, quel mondo che forse covava il tristo incubo in cui viviamo noi nipoti, ma che godeva allora della dovizia e del benessere candidamente, e si metteva a tavola (e che tavola imbandita!) senza rimorso, e si coricava col soffitto ben saldo sopra il capo; il mondo in cui i banchieri per pura ammirazione facevano fare a Rossini magnifici investimenti da romanzo di Balzac, e il gran musicista metteva più impegno (sebbene, vogliono i maligni, con minor successo) nel condire un piatto di maccheroni che nello scrivere pagine di musica, alcune delle

quali la tradizione dice composte al rumore delle posate sul piatto o mentre il riso bolliva in pentola (a proposito, avrei potuto rispondere all'obiezione di mia moglie, che, se i piatti non servivano a nulla, vi sarebbe pure stata una qualche soddisfazione a mangiare, appena possibile, la pasta asciutta sull'effigie stessa di quel gran musicista che aveva proclamato il palato giudice più sicuro dell'orecchio).

Di tutto quel mondo fastoso e spensierato era espressione mio nonno, sempre irreprensibilmente in giacca nera, pantaloni fantasia e panciotto chiaro su cui spiccava la catena d'oro, con un bel brillante all'anulare e qualche goccia d'acqua di Felsina nel fazzoletto, e tutto addosso a lui, come ora mi rendo conto, era genuino, fuorché il colore morato dei baffi e dei capelli. Mio nonno, che si era presto ritirato dalla carriera militare (si sarebbe detto che questa non gli avesse conferito altro vantaggio che di tenersi col busto eretto, e di camminare con eleganza) faceva il signore: nel secolo scorso aveva avuto pariglia, in questo poteva vivere ancora sul capitale, e doveva morire senza lasciare un soldo, adombrando così, in miniatura, la parabola della civiltà ottocentesca conclusasi ai nostri tetri giorni. Da giovane era stato un assiduo frequentatore del teatro (certi misteriosi personaggi che nominava talvolta nei suoi discorsi erano, scoprii per caso più tardi, figure di commedie una volta popolari, ma ai miei tempi dimenticate: tali quell'Eutichio Della Castagna e quella sora Sinforosa che rimasero per me enigmatici fin quando non lessi nell'*Ottocento* del Mazzoni che venivano dalla *Casa disabitata* di Giovanni Giraud), ma era stato soprattutto un appassionato frequentatore dell'opera. Sapeva tutte le arie, conservava

vecchi libretti dalle copertine vistose, viola, verde, arancione, libretti stampati poveramente, ma che ai miei occhi eran come le modeste spoglie di cui andavan vestite nella vita d'ogni giorno potentissime fate: quelle parole spesso goffe e buffe, rozzamente impresse, erano suscettibili d'un'espansione infinita portate sulle ali del canto. «Dal tuo stellato soglio», e «Tre giorni son che Nina», e «Casta diva», e «Or sei pago, o ciel tremendo», e «Una furtiva lacrima», e «Già mi par che questo e quello...»: un vero sciame d'api dorate usciva certi giorni dalla bocca di mio nonno. Ronzavano le ariette e, a mo' di recitativo, egli mi raccontava certi antichi trionfi di cantanti, certe serate particolarmente memorabili di teatri di cartello, sicché le prime volte che mi recai all'opera già m'era familiare l'ambiente, già mi pareva d'esser vissuto sempre in quella sala immensa, profonda, illuminata da mille luci, e con tante finestre nessuna delle quali s'apriva all'aria viva e al cielo schietto. Il cielo era là un telone di teneri colori rosa e azzurri, su cui spiccavano fantastiche foreste e titaniche architetture, e variopinti popoli d'attori, e a tutte le finestre s'affacciavano splendide dame come fiori sul serico calice dei loro abiti di gala, s'affacciavano nel buio, blandamente illuminate dal riflesso di quella fonte di luce e d'armonia, e la profonda sala imbottita di rosso e stipata di gente sussultava, esplodeva, delirava con tanta veemenza, che poi alcunché di quella passione pareva imbeverla ed esaltarne sempre, anche quando era vuota e deserta e debolmente rischiarata per la visita casuale d'un forestiero.

Cogli anni imparai ad amare quasi più i teatri durante i periodi di riposo che nelle sere di spettacolo: il Pagliano di Firenze, prima, indi la

Scala, il San Carlo, la Fenice, m'han detto più cose quando li ho visti col sipario calato e con quasi tutte le luci spente, e sgombra la platea e i palchi come vuote occhiaie — così dimessi e polverosi, e oltre ogni dire silenziosi e folti d'ombre: mi han parlato con la voce segreta che lì s'è raccolta dagli antichi trionfi del bel canto, quella voce imprigionata lì come il rombo del mare nella conchiglia, impigliata per sempre negli anfratti di quella sala profonda, odorosa d'antico legno e d'antica polvere e di rinchiuso, gelosa come il ricettacolo più intimo di tutto il sapore dell'Ottocento, profumata come il cassetto d'uno stipo in cui s'è consumato e polverizzato un vecchio mazzolino di fiori.

Tutta quella musica che era parsa una volta titillare solo l'epidermide, molcere piacevolmente l'orecchio senza penetrare nell'anima, ripensata così nella sala piena d'ombra e deserta d'uomini acquistava un valore quintessenziale, fino a far sembrare tutt'altro che una paradossale pazzia il gesto che narra Berlioz d'un certo entusiasta spettatore della *Vestale* che «pensando con ragione d'aver raggiunto la massima somma di bene riservata all'uomo sulla terra, s'abbruciò le cervella dinanzi alla porta del teatro». Si direbbe che costui fosse conscio che in quella sala d'uomini avvinti e affratellati da semplici e cristalline melodie la *douceur de vivre* avesse trovato la sua misura più piena; e se oggi quelle antiche arie in sé e per sé non ci paiono gran cosa, ove si riesca a spogliarle del fascino del ricordo, è perché noi abbiamo perduto il senso di quel che sia la gioia di vivere e la sua espressione diretta, così spontanea e agevole da parer quasi superficiale, è perché noi apparteniamo a un mondo per sempre separato dall'opera e da tutte le sue glorie. Che cosa resta

infatti di quei trilli, di quei gorgheggi che si levavano al cielo, delle ignude spalle delle dame come fiori dal calice di seta, di quel corruscare di gemme, di quegli scambi di sorrisi distanti, di quegli occhialini puntati, di quei ventagli agitati? Quanti di quei teatri non sono oggi polvere e cenere senza nome sulla traccia del solco rovente dei mille cavalieri dell'Apocalisse il cui rombo par che sia l'unica aria percettibile nel nostro cielo tinto di sanguigno?

Ci son altri piatti di Napoli nella vetrina, alcuni d'un servizio di Capodimonte, con l'orlo decorato da un lieve fregio floreale e il centro da varie figurette vestite all'antica entro un cerchio d'anelli d'oro, altri con uniformi dell'esercito borbonico. C'è un servizio di tazzine, teiera e caffettiera di Vienna, di quelli detti alfabetici, ciascun pezzo fregiato d'un diverso monogramma formato da ramoscelli fioriti di fiori azzurri, come di genziana e di miosotide. Ci sono cristalli, soprattutto un bicchiere (del tipo *Ranftbecker*) fasciato d'un disegno di fiori fatto di perline veneziane, che riportai da un breve soggiorno a Zurigo e che appartiene a un genere di eleganti e pazienti lavori donneschi dell'epoca Biedermeier,¹² un altro, purtroppo difettoso, con un intaglio dei tre sovrani vincitori della battaglia di Lipsia che si stringon la mano, *Alexander, Kaiser I, König v. Preussen* (da una stampa popolare che ho nel salone), un flacone di cristallo con incisa l'effigie di Guglielmo IV d'Inghilterra, un calice con un paesaggio di case simile a un'incrostazione di ghiaccio, ci sono *compotières* d'argento dell'epoca Impero, quale con figure di danzatrici, quale con teste di Omero, quale sormontata da

un pellicano, col cucchiaino terminante nel cigno così diffuso in quell'epoca da meritare l'epiteto inglese di *ubiquitous*, c'è un servizio di piatti di maiolica di Creil, con stampati in monocromo bruno episodi dell'epopea napoleonica, d'un genere assai comune; e infine, tutt'altro che comune, un servizio di sei piatti di Vienna che m'apre una vasta prospettiva sull'Inghilterra.

LE BELLE NAVI E LE BELLE CASE

Parecchio tempo fa mi capitò d'acquistare un servizio di sei piatti di Vienna (di cui uno, purtroppo, rotto) piuttosto insoliti. Nel bordo di ciascuno si svolgeva una diversa veduta del Tamigi, sicché a mettere insieme i piatti si aveva una veduta dell'intero corso del fiume da Londra all'estuario come in quei panorami avvolgibili racchiusi in un rullo nitidamente verniciato alle armi d'Inghilterra col leone e il liocorno che andavan di moda ai primi dell'Ottocento. I piatti recano la data del 1828 e in uno di essi spicca, sulle bianche ripe di Dover, la «Country House of Sir Sidney Smith». È probabile che il servizio fosse ordinato dal celebre e vanitoso ammiraglio che prese parte al Congresso di Vienna. Questa ispezione immaginaria era quanto io conoscevo delle rive del Tamigi fino a poco tempo fa, ché sebbene molti siano stati i miei soggiorni a Londra, mai non avevo percorso il fiume su una nave; e in quei piatti vedevo verdi colline sotto un cielo pallidamente celeste in parte coperto da cortine di nuvole scure, e una quantità di velieri, alcuni sfarzosamente pavesati, su acque d'un bel

verdolino increspato d'onde che gli davan l'aspetto della squammosa assisa di certi pesci: paesaggio nell'insieme assai pastorale che faceva pensare al *sweet Thames, run softly...* di Spenser e ai versi di Denham sul fiume «sebbene profondo, pur chiaro, sebbene soave, pur non prive di vivacità, forte senza furore, e pieno senza straripare». Ma al principio dell'Ottocento s'erano appena cominciati a costruire i primi *docks*-, quelli di St. Katharine, accanto al Tower Bridge, proprio nel 1828, la data dei miei piatti.

Ora, a un secolo e mezzo di distanza, era diverso l'aspetto del fiume che percorrevamo un giorno del luglio 1956, su uno *yacht* offertoci per la gita dalle autorità del porto di Londra, in un pomeriggio in cui il sole trapelava appena da una velario di nuvole. Una volta lasciati addietro la Torre di Londra coi suoi passamani di pietre bianche che la imparentano ai fari e ai gabbiani, e il massiccio ponte le cui due torri sembrano emergere da una cattedrale sommersa, pochi erano i punti che conoscevo sul fiume. S'affacciavano sulla sponda le due piccole taverne, The Prospect of Whitby, The Grapes; ero stato nella seconda quattro anni prima con Filippo Donini, e ora rivedevo, dietro le filigranate foreste di gru, le conchiglie tortili color cinerino dei campanili delle chiese settecentesche dell'East End di Londra. Ed ero stato a Greenwich in un giorno indimenticabile, allorché i venditori di giornali gridavano il sovvertimento dello statuto di Danzica. Greenwich ora, vista dal fiume, era molto diversa dai due calmi corpi di bianchi palazzi sotto la collina verde che conoscevo nel piatto di Vienna; i palazzi eran là, la collina era quella, ma lì s'era insediata una fabbrica le

cui grosse ciminiere soffocavano ogni richiamo pastorale. Né si pensava che lì, a Deptford, Christopher Marlowe era stato ucciso in una taverna, e Pietro il Grande aveva lavorato per tre mesi in un cantiere navale.

Tutto era acciaio, fumo, spuma, nuvola, infinite sfumature di grigio su cui spiccavano qua e là la fascia d'un fumaiolo, i cerchi rossi delle escubie di qualche nave, una flottiglia di chiatte rossicce. Strane sembravano, come frammenti d'un altro mondo, le bianche guglie neoclassiche delle chiese dietro i *docks*, e inammissibili certe sponde dove cresceva l'erba, in questo paesaggio metallico da cui ogni vegetazione pareva proscritta, tra due file di gru come tra un doppio colonnato. Poi a un tratto apparve il sole, e tutto si fece celeste, leggero, come sostenuto in bilico sulle ali dei gabbiani: in questa luminosità improvvisa anche l'odore di fumo era inebriante, e ogni combinazione di colori diventava prodigio. Mi commossero come prati primaverili una chiatta rossa coperta da un telone verde, un vaporino dipinto di giallo e di rosso della National Benzole Company accanto a una struttura metallica verde e a un grande pennacchio di fumo bianco. Mi parvero solenni come templi i Millennium Mills e un altro edificio vicino le cui profonde scanalature verticali simulavano un ordine di colonne: la prima di queste moli era chiara, scura l'altra. Su una riva c'era un vapore a palette col lungo fumaiolo nero, come quelli che navigavano sul Mississippi; piccole barche a vela e a motore risalivano il fiume ostentando con fierezza nomi come Lady Jane e Thalatta. Ma a entrare nei Royal Docks era come entrare in vaste cattedrali, in vaste serre di navi, allineate una dietro l'altra come preziose piante dai nomi

esotici, o come altari privilegiati, come confessionali per tutte le lingue del mondo. «Malabar» — spiegava uno dei funzionari del porto descrivendo destinazione e carico di varie navi — andava a Karaci, Bombay, Calcutta; «Sunda» a Padang e Singapore; «North Star», una bella nave bianca molto moderna, verde sotto il livello dell'acqua, andava al Brasile. In quel momento «Malabar» stava caricando due grossi colli d'un bel colore indaco. Altre navi trasportavano caucciù, altre legname e grano; dalla Nuova Zelanda venivano pere e mele. C'era accanto a me una giovane inglese che aveva viaggiato un po' dappertutto nel mondo, che a veder tra le navi una chiamata «Corfú» si commosse come all'incontro d'una persona cara; su quella nave da carico aveva fatto anni prima un viaggio a Singapore. Qui gli estremi della terra s'incontravano, e il porto ti appariva come un cuore a cui affluiva e da cui defluiva il sangue del mondo. Altrove la storia d'Inghilterra ti sorgeva davanti con questo o quell'aspetto di solenne *pageant*, di costume pieno d'incanto, ma qui era la vita stessa e il senso d'un impero che ti si spiegavano sotto gli occhi.

L'ho visto da vicino così tardi, il porto di Londra, e ora m'accorgo che è la prima cosa che uno straniero dovrebbe visitare lassù. È lo spettacolo che dà la chiave di tutto, della lingua inglese così accogliente pei vocaboli delle lingue più strane, e di quella loro letteratura dagli orizzonti vasti, che ha dato fondo ai motivi più intimi e incomunicabili dell'anima nazionale, e a quelli più esotici e lontani d'ogni paese del mondo. E dopo aver visto il porto di Londra, consiglierei a chi si recasse per la prima volta in Inghilterra di visitare i grandi palazzi di Londra, che non sono, come i grandi palazzi nostri,

dentro la città, ma fuori di essa: quelle *country-houses* di cui l'Inghilterra è piena, e di cui esiste nei dintorni di Londra una prodigiosa costellazione. Così per Hampton Court, Hatfield House, Ham House, Kenwood, Osterley Park, Syon House, lo straniero potrebbe passare come attraverso successive stanze d'un museo retrospettivo della storia, dell'arredamento e del costume.

Hatfield House fu costruita pei Cecil durante il regno di Giacomo I, ma è piena delle memorie del regno d'Elisabetta, non foss'altro che perché ci sono vari ritratti della Regina, e perché essa abitò nell'edificio che precedette la presente costruzione per tre anni durante il regno di sua sorella Maria, e sotto una quercia del parco ebbe la notizia della sua assunzione al trono. Qui si custodisce qualcosa di più intimo della sua corona: il cappello di merletto di paglia che d'estate portava in giardino, e le sue calze traforate di seta gialla, d'un giallo mostarda, che sopra il ginocchio s'allargano come stivali di moschettiere. In un ritratto ella ci appare come Diana, in un altro in abito nero con guarnizioni dorate, in un altro ancora, il «ritratto dell'arcobaleno», munita d'attributi allegorici, in un vestito tempestato di lingue, orecchie e labbra; e c'è anche un ritratto di Maria Stuarda prigioniera, nerovestita, con croce pettorale e rosario alla cintola. L'alto soffitto a botte dell'immensa Marble Hall è decorato all'italiana, con quadri riportati incastonati nel legno bruno adorno di fregi d'oro; e questo soffitto, cogli arazzi verdolini delle pareti, l'alto zoccolo di legno d'un cupo color di miele a cui sono appesi i quadri, il pavimento a scacchi bianchi e neri e le gallerie scolpite e traforate dei due lati più brevi della sala, colpisce come

un accordo musicale ricco e profondo, folto come un mazzo di diversi fiori. Come amavano folta di metafore la poesia, amavano gli appartamenti coperti in ogni palmo d'invenzioni gaie e preziose. Questo stesso gusto lo ritrovi in ogni sala di Hatfield House: nei soffitti di legno di color lionato decorati d'intrecci dedalei come quelle legature francesi del Cinquecento che van sotto il nome di Grolier; nella scala di legno polito sulla cui balaustrata si levano statue di putti e di animali araldici; negli alti camini di marmi policromi, sontuosi come le nostre tombe cinquecentesche; e nei giardini all'italiana le cui aiuole di vivaci fiori s'irrigidiscono come in un mosaico di pietre dure. Un particolare che passa inosservato da tutti gli stranieri fuorché dagl'italiani: sopra una porta della Long Gallery c'è un grande ritratto a olio di Vittorio Emanuele III giovane, che qui fu ospite di Lord Salisbury. Dalle finestre di Hatfield House, oltre i cancelli dei giardini, si scorgono grandi prati regolari circondati da alberi solenni, e nei prati pascolano vacche brune. Questo è l'involucro pastorale che custodisce e ravvolge come in un grande mallo verde lo scrigno prezioso della casa.

Così, di umidi prati fioriti dei bianchi fiori del cerfoglio selvatico che poeticamente chiamano «merletto della Madonna» o «ricamo della regina Anna», è circondata pure Ham House, la villa di stile arieggiante all'olandese, dell'epoca della Restaurazione, dove regnò una delle più avvenenti e avventurose nobildonne di quel tempo, Elizabeth Dysart duchessa di Lauderdale. Forse perché la visitai in un dolce pomeriggio piovigginoso di luglio che aveva stimolato ben pochi visitatori, forse perché qui la visita non aveva luogo sotto l'egida di nessuna guida, e potevo a mio agio vagare per le stanze, e

perché queste stanze erano relativamente piccole ed intime, di Ham House conservo un ricordo come d'una casa in cui avessi, sia pure per brevissima stagione, abitato, assaporandone la riposante e odorosa quiete. Soffitti dorati a profondi cassettoni con quadri riportati che ripetevano in miniatura un tipo visto nel Palazzo dei Dogi, gambe tortili di tavoli e poltrone, colonne tortili dorate di un camino, rabeschi di scagliola verde e bianca su fondo nero, d'un altro camino, sbiaditi velluti genovesi, tappeti persiani trascolorati dall'età, arazzi dai colori attenuati, e certi mobili di lacca decorati di mazzi di vivaci fiori su fondo nero, e uno stipo tutto d'avorio, crespo come una conchiglia, tutto questo prezioso arredo s'ispirava a un barocco domestico che traduceva in sommessa musica da camera il solenne barocco del Sud. Nella lunga galleria di ritratti al primo piano mi colpì quello della contessa di Southampton, non un'opera d'arte notevole, ma così squisita nell'accordo tra il bel vestito rosso acceso della dama, le sue rosse labbra, il suo seno rosa pallido, e le rose incarnate sul tavolo dinanzi a lei, che si pensava a quelle poesie di Robert Herrick che tessono eleganti variazioni sul color ciliegia delle labbra della donna amata, *Cherry-Ripe* e *The Weeping Cherry*, quel color ciliegia che sbalordiva per la sua finezza i rubini, i coralli e le porpore,

*...Which Rubies, Corralls, Scarlets, all
For tincture, wonder at.*

Le belle case e le belle navi: due aspetti dell'Inghilterra che forse non è un arbitrio poetico mettere accanto.

Quanti mai viaggi ho fatto tra l'Inghilterra e il Continente! Una volta pensai di tenerne il conto, ma l'ho smarrito, e a rifarlo adesso anno per

anno sarebbe come riandare il corso della mia vita per la parte più attiva e feconda. Ma se il pensiero torna a quegli anni, e mi abbandono alle prime immagini che si presentano, affiorano solo frammenti, in modo bizzarro: un paesaggio, ad esempio, una giornata di marzo con un cielo azzurro appena intravisto dietro una cortina di nuvole grigie, soffici, ovattate, tra cui talvolta si faceva strada il sole, e allora brillavano i prati, le vecchie foglie rimaste sulle querce, e i rami degli alberi piumosi di verde novello, e un fiume d'un tenero celeste violetto e i bianchi fusti dei gattici sulle sponde; all'orizzonte una bassa linea di colline d'un più cupo azzurro violetto. Questi colori, tenero grigio, grigioverde, azzurro violetto, più chiaro e più scuro, e là un tratto di terra bruna smossa dall'aratro, e nel fiume alcune chiatte brune, e dei giunchi impennacchiati, e un ponte d'un bianco calce, che richiamava i bianchi tronchi dei gattici, e qualche pescaia: tutto questo paesaggio di Corot si svolgeva dinanzi ai finestrini del treno, non ricordo più in che anno, non ricordo più in che parte della linea Parigi-Vallorbe — ma sì, ora mi viene un nome: Pont-sur-Yonne... O un'altra immagine, un banchetto d'italiani in uno squallido albergo di Liverpool per la festa dello Statuto; era un albergo o piuttosto un *pub* con locali per pranzi, e le cameriere, i cui abiti neri e sudati accentuavano il pallore e la stanchezza del volto, erano così inesperte che versavano vino rosso nei bicchieri dove già c'era vin bianco; e si brindò al re d'Inghilterra, e al re d'Italia, fu cantata «Giovinezza», e uno dei convitati, un siciliano, finito il coro improvvisò un a solo stonatissimo in cui spiccavano parole come: «E per Bettoia, e per» e qui vennero altri nomi, forse di martiri fascisti

del suo paese «eia, eia, alalà!»; e alcuni vollero brindare al Duce, e furono pronunziate parole sconnesse, e il console d'Italia fece uno dei discorsi soliti in tali occasioni, e a un certo momento, nell'aria irrespirabile della bassa sala, una signora inglese, corrispondente del «Liverpool Express» in uno sgargiante abito rosso, molto vistoso e provinciale, che, venuta per assistere alla «pittoresca» cerimonia, mi sedeva accanto, e mi pareva premesse il suo ginocchio contro il mio, esclamò: «*I think I am going to faint*», e aveva appena pronunziato queste parole che stralunò gli occhi e s'irrigidì. Venne aperta una finestra, un dottore le passò una salvietta inzuppata sul viso, e tutti le furono intorno, uomini in camicia nera intorno alla donna bianca come un cadavere, vestita di rosso. Fu accompagnata fuori, mentre dall'orchestrina si levavano blande blande, come annacquate, le note di «O sole mio...». O forse a questo punto la mia memoria confonde con un altro di quei deprimenti banchetti ufficiali della colonia, a cui la divisa fascista (era prescritta la camicia nera per gli uomini) conferiva un carattere di recalcitrante conformismo.

Oppure mi si presenta, come una fotografia d'un tratto balzata fuori rovistando tra vecchie carte, l'immagine della figlia d'uno dei miei colleghi di Liverpool, Elizabeth C., una ragazza pallida, dai capelli d'un biondo grigio, con le mani un po' rosse, dalle unghie quadrate, ma con orecchie delicatamente cesellate, non bella, eppure attraente per le sue mosse eleganti di creatura giovane e aggraziata, quantunque non fosse mai vestita bene, anzi assai poveramente, di colori grigi e spenti, e avrebbe tanto voluto una pelliccia, una pelliccia di *American broadtails*: «*It looks so cosy and affluent!*», e io la

chiamavo per scherzo «Princess», principessa, perché le piacevano tutte le cose costose. Una volta le dissi che mi pareva d'averla vista una sera per la strada all'imboccatura di Parkfield Road dove abitava, e che m'era passata davanti prima correndo e poi a passo celere s'era inoltrata per Parkfield Road che era deserta. Io l'avevo chiamata, «Miss C.!\», e lei non aveva risposto, avevo cercato d'accelerare il passo, ma non riuscivo a raggiungerla, più lontana era passata sotto un lampione che illuminava un ciuffo di frasche verdi; allora avevo gridato: «*I say, Princess!*», e non avevo avuto nessuna risposta, e m'era parso che voltasse per Little Parkfield Road, e avevo voltato anch'io, ma la strada era deserta; forse aveva voltato per Ullet Road, e io mi trovavo ora in Mannering Road fuori strada e in un bagno di sudore; e a codesto racconto lei aveva detto candidamente: «*But then you love me!*», perché avrebbe tanto voluto essere amata, avrebbe tanto voluto far colpo sugli uomini, e vivere nel lusso e nella gioia, avrebbe voluto brillare nei balli e nei *cocktail parties* e guidare l'automobile, e a Oxford aveva avuto un *nervous breakdown*, e ora non le importava più di studiare e voleva vivere. Sposò un giovane lettore d'inglese, e nel loro appartamento non tenevano quadri alle pareti per evitare di appenderne certuni regalati dai parenti, che parevano loro orribili, sicché le pareti, al di sopra dello zoccolo, erano ornate di festoni floreali di cattivo gusto, e sul caminetto c'erano i soldatini di piombo coi quali lui giocava ancora, e caricava le piccole *tanks* automatiche, e nel bagno tenevano un ranocchio verde di gomma che si gonfiava; però malgrado questi giocattoli la casa era triste e la coppia pareva priva di vitalità, *devitalized*. Non fu un

matrimonio felice, ch , tra l'altro, lui beveva, e finalmente un giorno Elizabeth fu trovata morta in cucina asfissata dal gas.

Di quegli anni mi si ripresenta anche qualche viva immagine d'Italia, ch  ogni volta che ci tornavo la vedevo con occhi non pi  assuefatti, e pronti a cogliere ogni pittoresco costume, ogni sfumatura di paese: un corteo delle rificolone a Firenze, per esempio, un otto settembre, dapprima una lunga sfilata vivace di giovanotti scamiciati, chi con fiaccole, chi in bicicletta, finch  alle dieci e trenta di sera, dietro la banda, file dietro file di rificolone rette da lunghi bastoni al canto di «Ona, ona, gli   la mi' rificolona, E gli   pi  bella la mia Di quella della zia», e per ultimo un codazzo di monelli scalzi, una confusione da cui si levavano grida indecenti, un tumulto che ribolliva per Via dei Serragli, dove si spegnevano le candele, e la gente si sbandava tra isterici squilli di trombette. Cos  potrei seguire secondando appena con una lieve mossa della mano il caleidoscopio della memoria, finch  l'ora che batte dall'orologio a muro, tra la finestra e la porta che mena alle altre stanze, mi riscuote.

Quell'orologio, un *cartel* della Restaurazione che reca la marca di L pine *horloger du Roi*, ha forma di pelta, lo scudo delle Amazzoni, ed   decorato di bronzi, tra cui una figura femminile seduta che si porta il dito alle labbra per ingiunger silenzio a un amorino. L'orologio sovrasta un busto di marmo su un piedistallo di mogano.

LAURA

Posseggo un busto di Laura di Canova, che rappresenta un volto di giovinetta animato dal brivido d'un sorriso blando blando, coi capelli ricadenti in riccioli sulle tempie e le guance e ravviati in una crocchia al sommo del capo: e non è proprio la Laura di Canova per un pelo. Questa non vuole essere una metafora: il pelo, la venatura grigiastra del marmo, c'è, e attraversando una delle guance della giovinetta disturba assai la levigatezza canoviana, e fa pensare che il busto (che trovai non da un antiquario di qualità, ma da un rigattiere in Piazza della Rota che me lo vantò come un ritratto di Paolina) sia uno scarto, forse — e questa volta il dubbio rincuora anziché deprimere — dello stesso Canova, perché certo è dell'epoca, e l'originale, o almeno l'esemplare perfetto, passò in proprietà del duca di Devonshire nel 1819. Questo sapevo, e sebbene avessi veduto fotografie del busto che si trova in Inghilterra, avevo sempre desiderato di trovarmici di fronte, per sincerarmi se e quanto si discostasse dal mio, cioè se il mio potesse essere una replica, o per meglio dire, un'opera scartata dallo scultore, anziché una copia pura e semplice. Se avessi conservato migliore memoria di un articolo di Claudia Refice su *Antonio Canova e gl'inglesi*, da me stesso pubblicato nel 1952 nella «English Miscellany», avrei evitato uno dei più ridicoli disappunti della mia vita. Ma la memoria è estrema-mente capricciosa, e se i tribunali ci fanno assegnamento, ciò non depone davvero in favore della giustizia umana.

In un viaggio in Inghilterra che feci nel 1955, capitandomi di far conferenze a Manchester e a Nottingham, mi ricordai che a quasi eguale distanza tra le due città si trova il famoso castello di Chatsworth che in altri tempi, girando

pel Derbyshire in automobile con un amico, non avevo potuto visitare, perché a quell'epoca non era aperto al pubblico, o perché l'amico aveva fretta, non ricordo quale delle due ragioni, probabilmente la prima. L'avevo veduto dal ciglione della strada di Matlock, solenne mole classicheggiante, una vera reggia tra prati e boschi di quel verde smeraldo che tanto incanta noi mediterranei se visitiamo l'Inghilterra nei mesi estivi. Ma stavolta rivisitavo quei luoghi nell'ingrata stagione tra l'inverno e la primavera, e gli alberi erano ancora nudi, senza neanche un germoglio, e le colline d'un verde pallidissimo con tracce di neve nelle parti dove non batteva il sole, e tutto il paesaggio pareva un ricamo a punto in croce sbiadito dalla troppa esposizione alla luce.

Con l'aprile Chatsworth è aperto al pubblico in certi giorni della settimana, ma io non potevo aspettare aprile, e mi riuscì d'ottenere un permesso speciale per visitare il castello, dove il duca di Devonshire non abita, essendosi ridotto a vivere in una casa più modesta nel vicino paese di Bakewell per ragioni di praticità e di economia, apprezzabilissime nell'austero clima dell'Inghilterra d'oggi (tra l'altro, se occupasse la sua avita dimora, il duca sarebbe soggetto a un più forte aggravio fiscale). Con tutto ciò il castello non è disabitato, ché anche per tenerlo in una condizione di ridottissima efficienza è necessario un certo numero di servi, e se parlate a qualcuno di essi troverete che ha il più strano accento inglese immaginabile: l'accento di emigrati jugoslavi, ungheresi, lituani. E già a entrare nel palazzo da una porta di servizio, per un lunghissimo androne alla cui parete s'intravedeva nella penombra un disegno architettonico che non finiva più, tutto pieno di

gobbe nella sua squallida cornice polverosa, s'era colti da un senso estremamente melanconico di cose remote e abolite, perché quel disegno rappresentava un progetto di sistemazione delle attrezzature portuali di Pietroburgo che lo zar Nicola I, che era amico del duca di Devonshire, doveva avergli donato, come gli aveva donato un pesantissimo orologio di malachite con grosse figure di bronzo di Pietro il Grande e di un pescatore, e altri oggetti di malachite, tavoli, vasi, che animavano qua e là le sale con la loro nota di pistacchio. Amico dello zar, e anche suo emulo, il duca di Devonshire aveva voluto sorprenderlo, quando fu suo ospite, con una fontana il cui zampillo, di duecentosessantacinque piedi, superava quello già cospicuo di Peterhof: da una finestra mister Wragg, l'assistente bibliotecario che m'accompagnava, m'indicava in un ampio e solenne prato la fontana dell'Imperatore da cui qualche volta era partito quel prodigioso aspri d'acqua. Questa veduta di giardino, e l'altra, da altre finestre, della prospettiva d'un pendio da cui scendeva una cascata artificiale per terminare in un'essedra d'alberi adorna di statue che faceva pensare a Boboli, son cose che mi piacquero più delle grandi sale il cui fasto bastardo, che in Inghilterra passa per «barocco», datando dalla fine del Seicento, mi parve assai pesante e di scarso gusto, con le pitture murali di Verrio e di Laguerre prodotte in monotona serie, e il pretenzioso e dorato mobilio di William Kent.

Appassionato come sono d'arredamenti, ho poca simpatia per gli arredamenti ufficiali, rappresentativi, in cui le proporzioni degli oggetti si sforzano con ingenua elefantiasi di dare il senso dell'importanza dei padroni dei palazzi, come quell'argenteria dei Podsnap (in

Our Mutual Friend del Dickens), quel centro da tavola «tutto pustoloso come se fosse scoppiato in un'eruzione, invece di essere stato decorato», che pareva dire: «Qui avete tanto di me nella mia bruttezza quanto se io fossi solo di piombo: ma io sono tante once di metallo prezioso che vale tanto l'oncia: non vi piacerebbe di fondermi?». Proprio a quest'argenteria mi faceva pensare il ricco vasellame d'argento e di *vermeil* di Chatsworth, che il maggiordomo era intento a lucidare nelle stanze dei «preziosi», operazione che ripeteva ogni tanto, sebbene quell'argenteria non fosse mai usata da nessuno. In quelle stanze c'erano ben altri tesori, gemme dell'antichità, incomparabili cammei con delicati profili di despotti e siluette di numi, anelli e sigilli, in tanti tiretti, che s'aprivano ben di rado, e più spesso per una verifica che per la delizia degli occhi. Il sesto duca di Devonshire, gran collezionista, aveva raccolto queste gemme, come i libri della grande e famosa biblioteca, manoscritti miniati sassoni e borgognoni, incunaboli di sorprendente freschezza, un Polifilo stampato su pergamena, e figurini d'intermezzi di Inigo Jones, donne con vesti mosse e tortuose acconciature manieriste, guerrieri con elaborati borzacchini, elmi piumati, corazze tempestate di ghirigori e polpacci nudi, e disegni di maestri tra cui m'incantarono quelli di mano del Parmigianino, donne avvolte in vesti rigonfie come fiori squisitamente sbocciati, e soprattutto uno che rappresentava una melanconica figura d'un uomo dalla barba fluente contro lo sfondo della ricca decorazione della Steccata.

C'era anche una copia del canzoniere del Petrarca, con leggiadre figure d'animali allegorici miniate sui margini, galli, cigni, aquile,

ma non pensai a Laura, né alcun campanello d'allarme s'agitò nella mia mente quando, tra le gemme, ne vidi due che parevan ritratti di Petrarca e di Laura. Confesserò piuttosto, a mia grande umiliazione, che un ben altro campanello d'allarme non cessò di mettermi in orgasmo durante quella visita. Gelide erano le enormi sale, i corridoi e le gallerie del castello, e alla locanda di Bakewell dove avevo fatto colazione, ero stato così imprudente da annaffiare una mezza dozzina di aridi *sandwich* con troppa birra, sicché ogni tanto dovevo chiedere al mio accompagnatore di ritirarmi nel più umile degli ambienti del sontuoso palazzo, che si trovava in fondo a corridoi e scale da non finir più; ricordo particolarmente d'aver sofferto un'agonia mortale dinanzi all'abbozzo del ritratto d'Enrico Vili di Holbein. «*Can't you hold a little longer?*» — mi chiedeva la guida a cui avevo confessato quella che in me era una debolezza e nella fontana del parco sarebbe stata una forza.

Per ultima visitammo la galleria di scultura: bassorilievi di Thorvaldsen, la *Filatrice* di Schadow, l'*Endimione e Madama Letizia* di Canova, e un'altra donna seduta su una sedia curule, Paolina già sfiorita, non più in posa di Venere vincitrice, ma di stanca signora assorta a contemplare un medaglione... A questo punto, e solo a questo punto, si produsse il contatto nella mia pigra mente: Canova, Paolina, il duca di Devonshire, *Laura!* «Ma qui deve essere il busto di Laura di Canova?» chiesi concitatamente. «Sicuro,» mi rispose la guida «ci siamo passati davanti». «Dove?». «In una galleria all'altra estremità del palazzo». Ma adesso era tardi, dovevo essere riaccompagnato alla stazione di Matlock per prendere il treno, l'ultimo treno

comodo della giornata, e assolutamente bisognava affrettarsi, non c'era tempo di ripercorrere tutto l'enorme edificio. E così ci allontanammo rapidamente per la grigia campagna da quel palazzo che conteneva la sorella maggiore della mia Laura, quella che un giorno mi era parsa meritare un viaggio apposta per vederla, ed ora che era stata portata di mano non avevo fatto nessuno sforzo per superare la piccola distanza che mi divideva da lei; anzi, c'ero passato dinanzi senza vederla.

Dinanzi alla finestra della camera da pranzo sta un mobile di cui riesce difficile ai più indovinare la destinazione. Poiché si trova nella camera da pranzo potrebbe sembrare un gran rinfrescatoio per la sua sagoma di strano tamburo rastremato verso la base che poggia su quattro tartarughe. Il mobile è di ciliegio e ha nella parte alta e più larga una fascia di radica d'olivo, più chiara, tra listelli neri, e tra questa fascia e il piano corre una serie di maschere leonine di bronzo, con anelli. È un portalegna, probabilmente toscano, e il suo piano è abbastanza largo da sostenere un gran vassoio di Sèvres,¹³ un blocco di porcellana dal cui centro, occupato da un fregio dorato su fondo bianco, s'irraggiano fasci turchini e d'oro, d'un effetto smagliante; e nulla potrebbe essere più finemente cesellato della ringhiera di bronzo che circonda il vassoio, rialzata agli estremi in un fregio di alate figure terminanti in guaine di foglie, e appoggiate a cornucopie; il vassoio è provvisto di due maniglie di bronzo e d'avorio. Sul vassoio posa una *aiguière* d'argento con l'ansa formata da un'altra

1. Ha qualche somiglianza, probabilmente dovuta alla maniera del pittore, con il ritratto della regina Ortensia pure del Girodet appartenente al Commandant Filleul, Parigi, esposto (n. 21) alla Königin Hortense Ausstellung im Schloss Arenenberg, 1938.

2. Paris, Laurens, 1886.

3. «Gazette des Beaux-Arts», 1912, 2, pp. 429-52.

4. Al Museo di Besançon.

5. 6^{me} Livraison, p. 124.

6. *Méditations*, «Tristesse».

7. [Vedi la mia *Filosofia dell'arredamento*, 1961, p. 50]

8. *Scènes de voleurs*; vedi H. Harrisse, *L.-L. Boilly... Étude suivie d'une description de treize cent soixante tableaux, portraits, dessins et lithographies de cet artiste*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1898, nn. 27 e 28, p. 79.

9. [È il genere di natura morta su un tavolo di pietre grigie squadrate contro uno sfondo di muro nudo, che si trova in pittori del Seicento come Juan van der Hamen y Leon (Washington, National Gallery of Art) e Baugin (*Le dessert de gaufrettes*, Louvre). Alcuni quadretti di Lelong riprodotti in «Connaissance des Arts», aprile 1965, pp. 102-3, che informa che le nature morte di P. Lelong, già di poco prezzo, han raggiunto negli ultimi tempi quotazioni notevoli, doppie se firmate. Sono frequenti nei cataloghi di aste francesi e inglesi (Sotheby) dagli anni '40 in poi].

10. [Si veda quel che dice Francesco Pianta (M. Praz, *Le bizzarre sculture di F. Pianta*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1959, p. 9) a proposito della figura del Melanconico: «Il melanconico porta l'orologio, strumento che se (alla o battaglia o suona fuori tempo o di quattro botti quando doveva darne due, subito tutti si ammirano e mormorano di chi n'ha cura e di chi l'ha fatto — così il melanconico è ammirato e borbottato da tutti»].

11. In *Roma*.

12. Vedi G. Pazaurek, *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit*, Leipzig, 1923, pp. 379 sgg.

13. [Proviene dall'asta (Anderson Galleries, Chicago, 1935), in cui furono venduti oggetti di Mrs Edith Rockefeller McCormick, a cui pare appartenesse].

Se, nell'ammobiliare la casa, io mi fossi accontentato dei mobili occorrenti, e, come fan tutti, mi fossi fermato lì, avrei evitato quel senso di pletora che è avvertibile in tutto l'appartamento e in special modo in questa camera da letto. La stanza è di proporzioni normali, e magari si potrebbe dire anche grandetta, alla stregua delle misure solite nelle case d'oggi. Ma nell'appartamento com'era distribuito una volta, faceva un solo ambiente con la camera da pranzo, sicché ora v'è un certo squilibrio tra l'altezza del soffitto e la larghezza del vano. Ci sono poi tre porte, quella che dà nella stanza da pranzo, quella che dava accesso a un altro salone su Piazza Ricci e che ora, murata, forma una nicchia, e una porta più piccola, nella parete più breve di fronte alla finestra: e questa porticina, che non era rifinita, l'ho decorata di qualche fregio Impero e sormontata con un capriccio sostenuto da una geneffe a forma di lira.

La stanza è così fatta che il letto non trova altro posto che alla parete accanto alla porta murata, mentre la sua posizione ideale sarebbe stata alla parete di fronte alla finestra. Ma allora si sarebbe dovuto sopprimere la porticina che mena al bagno, ché a utilizzare questa porticina col letto davanti, sarebbe stato addirittura equiparare il letto a una scena. Poiché il letto è un letto *en chaire à prêcher* o *à la romaine*, è cioè di quei letti che si collocavano col lato lungo contro la parete, o in un'alcova, e le tende del

baldacchino ricadevano sulle due testate, di uguale altezza, ma terminanti nella parte anteriore in guaine sormontate da teste greche, e nella posteriore (appoggiata alla parete) in montanti, più alti, coronati da pissidi. Il letto si presenta dunque come un divano sotto baldacchino, con una vaga reminiscenza d'altare addobbato, piuttosto che di *chaire à prêcher* o pulpito; e all'epoca Impero di solito alla parete di fondo si adattava uno specchio, uso di discutibile convenienza, poiché, se aumentava in modo illusorio le proporzioni del letto e della stanza, dando al letto l'apparenza d'esser collocato, come quello di Thomas Jefferson a Monticello, nel mezzo dell'ambiente, d'altronde che gusto ci poteva essere a specchiarsi, una volta sotto le coltri, per tacere, se fuori delle coltri, d'altre possibili soddisfazioni di carattere troppo licenzioso per farne parola; o, al buio, se la mano per caso s'avventurava alla parete, che piacere poteva esserci nel sentire il contatto di quella superficie di ghiaccio? Ora immaginate invece di codesto specchio una porticina, da cui sì l'occupante del letto potrebbe insinuarsi agevolmente nel bagno, ma riapparendo dal bagno non avrebbe proprio l'aria d'un attore che entra in scena, sul palcoscenico del materasso, fungendo il baldacchino da boccascena?

Il letto non ha dunque trovato altro posto che alla parete lunga accanto alla porta cieca, e nello spazio triangolare tra le due tende del baldacchino era appesa fino a poco tempo fa un'immagine (e qui il paragone con l'altare prende ancor più consistenza) che, con grande scandalo della mia domestica, non era un'immagine sacra, o almeno non era sacra, anzi blasfematoria, secondo la religione cristiana. Era un rilievo ovale di scagliola bianca, raffigurante

Giunone in trono col pavone. Blasfematoria e non beneaugurante, se si vuole dare ascolto a coloro che vedono nel pavone, per via della sua coda ocellata, un volatile nefasto. Non dico nel caso di questo rilievo, che è di scarso valore, ma in quello della biblioteca di cui parlerò quando verremo al salone, l'ubbia superstiziosa m'è stata di vantaggio, perché molti non vollero quella magnifica biblioteca perché nel frontone reca scolpito l'uccello di Minerva, la civetta! Adesso l'immagine di Giunone ha ceduto il posto a uno di quei reliquiari che dovevano essere assai comuni nell'Ottocento, e che sono stati in gran parte distrutti per utilizzarne le comici dorate, di solito assai fini. Non che io mi sia ravveduto in fatto di religione (sebbene io non voglia deludere la mia domestica che lo crede): se ho messo lì il reliquiario è perché mi pare una cosa curiosa. Bella no, e anzi parecchio conventuale e monacale, ma la sua configurazione a guisa di navata gotica fatta di merletti di carta colorata e dorata (la cosiddetta «arte povera») con tre piccoli altari sormontati da quadretti in miniatura, medaglioni della Madonna, di santa Teresa e di santa Francesca, rispettive titolari delle reliquie centrali («Ex Velo B.M.V.», «Ex Pallio S. Teres. V.», «Ex Os. B. Ma. Franc. V. Alc.»), ricorda il frontispizio del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand e le rilegature romantiche *à la cathédrale*. Negl'intervalli della decorazione gotica, minuti frammenti incollati su piccole losanghe verdi su fondo rosso, o rosse su fondo verde, sono solennemente dichiarati in cartigli come appartenenti alle ossa di san Clemente, di san Verecondo, di san Placido, di santa Lucia, o al cingolo di san Giuseppe, o al velo di santa Rosa da Viterbo, o al sudario di san Pasquale

Baylon; e sull'altare maggiore, tra
rappe d'orpello, quattro ceri ardono
d'inestinguibili fiamme di stagnola. Non ho altra
spiegazione per la presenza di questo
capolavoro d'arte povera al di sopra d'un nobile
letto Jacob che il mio gusto, negli anni della
fanciullezza, per gli altarini cogli arredi di
stagno e le statuette di cartapesta, di cui parlo
più oltre.

Ma il rilievo ovale di scagliola bianca, con
Giunone e il pavone, non è stato bandito quale
immagine d'uno degli dèi falsi e bugiardi. Sia
superstizioso timore di patire la sorte della

città che nel Batista
mutò il primo padrone; ond'e' per questo
sempre con l'arte sua la farà trista

sia perché l'ovale s'armonizza col resto della
decorazione delle pareti, ora lo si può vedere
nell'angolo dietro il letto.

Quanto al letto, è un letto Jacob di mogano,
che all'epoca in cui fu fatto rispondeva
sicuramente alla descrizione di *lit ordinaire*,
perché è semplice, senza bronzi, e forse per
questo tanto più accetto agli occhi moderni. Reca
impressi a fuoco o a stampino i marchi del Primo
Impero, della Restaurazione e del Secondo
Impero, con l'iniziale del Palazzo di
Fontainebleau, e fu compreso in una vendita
fatta dal Demanio francese nel 1886 nella corte
di quel palazzo, su decisione del Garde-Meuble
National. ¹ Questi particolari mi furono forniti da
Hector Lefuel, discendente dei Jacob, autore di
pregevoli volumi su questi ebanisti, e
conservatore del Museo Marmottan a Parigi, a
cui m'ero rivolto nel 1933 nella mia ricerca d'un
letto matrimoniale. Ecco la lettera:

16 boulevard Suchet, Paris XVI

20 décembre 1933

«Monsieur,

j'ai gardé très bon souvenir de notre rencontre chez notre regretté ami Paul Marmottan et je serai heureux de vous montrer — lors de votre passage à Paris, en janvier — son hôtel de la rue Boilly que je viens de transformer en un Musée qui ne tardera pas à être, prochainement, ouvert au public.

«Il est très curieux que vous m'écriviez votre désir de trouver un large lit Empire d'époque au moment même où je renonce à celui que j'avais depuis 1924! J'ai trouvé, en effet, il y a peu de

temps, le lit de Murat au château de Neuilly en acajou incrusté d'ébène et d'étain par Jacob-Frères, du même décor que les (ornements?) des fauteuils de ma chambre. Cela m'a déterminé — après une longue hésitation — à renoncer à celui que j'avais auparavant et qui avait paru si digne d'intérêt à M. Marmottan qu'il en avait fait exécuter — vers 1925, il me semble — une aquarelle documentaire qui doit faire partie de ses "Archives" de Boulogne.

«Le lit en question a été exécuté, par Jacob, pour Joseph-Napoléon peu de temps avant qu'il ne fut nommé roi de Naples. D'ailleurs, vous pourrez vous reporter à mon volume "F. H. G. Jacob-Desmalter, ébéniste de Napoléon I et de Louis XVIII" où, à la page 259, je publie la soumission du 50 septembre 1806 et le Mémoire de Jacob-Desmalter en date du 51 octobre suivant qui en donnent le descriptif, dont voici, au surplus, copie:

«"Pour le Prince Joseph, à Fontainebleau.

«"Un lit en acajou en chaire à prêcher, de 4 pieds 1 /2 de large; les pieds de devant avec gaines surmontées de têtes coiffées à la grecque; les panneaux massifs, ajustés et encadrés de moulures; chaque dossier est orné d'un fronton avec ornements sculptés et bronzés; ² les pieds de derrière garnis de ferrures, etc."

.....

«Ce lit — ainsi que nombre de meubles de Fontainebleau d'un grand intérêt historique et esthétique — fut compris dans une vente faite, en 1886, par le Domaine sur décision du Garde-Meuble National et fut adjugé à un particulier, dans la Cour du Château de Fontainebleau.

«La sortie des Collections Nationales — pour être regrettable — est parfaitement régulière et l'État ne peut revendiquer aucun droit sur ce meuble.

«Je le vous montrerai, volontiers, lorsque vous viendrez à Paris dans la première moitié de janvier et je serais heureux s'il allait chez vous qui appréciez l'art et le style de l'Empire.

» Recevez, etc.

Le fuel».

Avevo già da molti anni questo letto quando mi capitò un ideale sostegno di baldacchino, una statua dorata in cima a un'alta colonna, una leggiadra figura femminile col piede posato su un globo e le braccia levate a sostenere il cerchio da cui sarebbero scese le cortine del letto. Me la dissero proveniente da una villa veneta in cui avrebbe dimorato Masséna; ma di ville che in qualche modo rispondono a questa descrizione non ci sarebbe se non Villa Fulcis presso Belluno che nel 1799 ospitò Masséna, e venne quasi interamente distrutta dalle truppe austriache nel 1918. L'adattamento di questo sostegno di baldacchino al letto avrebbe richiesto più spazio di quanto non ne possedeva la stanza, per cui, non volendo rinunciare all'oggetto assai raro, ho finito per farne un sostegno, poco ortodosso, della tenda della finestra. Poco ortodosso è anche il compenso che ho cercato di dare all'asimmetria inerente a questa soluzione, ponendo a riscontro della figura femminile che sostiene la tenda un'altra figura femminile dall'altro lato della finestra. È un orologio a muro di bronzo dorato a forma di graziosa e severa cariatide coi piedi posati su una mensola di foglie stilizzate terminanti in una pigna, e colle braccia alzate a sollevare una pelta in cui è inserito il quadrante; sor-montan la pelta un elmo e una spada. Sebbene appesa più in basso della danzatrice che regge la tenda, questa cariatide porta-orologio le fa riscontro col

movimento delle braccia alzate e col genere di vestito alla greca.

L'uso che ho fatto della statua in cima alla colonna non è il solo ripiego a cui son ricorso in questa camera. Mi capitò, per esempio, di trovare un giorno sei grandi pannelli di *papier peint* della fabbrica di Réveillon, cogli stessi disegni di baccanti, tibi-cini, putti, maschere, tralci, grotteschi, medaglioni (a vivaci colori su fondo grigio) di quelli che adornano analoghi pannelli che si conservano a Parigi al Musée des Arts décoratifs. I pannelli che io trovai, restaurati e non così fini come quelli di Parigi, evidentemente appartenenti a una prima emissione, avevano tuttavia abbastanza carattere per invogliarmi all'acquisto; ma per quanto mi stillassi il cervello per trovare un luogo dove collocarli in casa mia, altro non se ne offerse che la camera da letto. Ma qui pure s'era a rime obbligate: un *secrétaire* — un mobile toscano, uno dei primi mobili da me acquistati, forse a me caro per questo, ché di originale non ha che l'arretramento dello sportello ribaltabile rispetto alle colonne — questo *secrétaire* esigeva che i pannelli fossero collocati un po' più alti di quanto sembrava giusto. Sicché tra pannelli, quadri e quadretti e soprapporte, le pareti risultano tutte coperte, e l'arredamento della stanza è più folto di quanto oggi di solito piace (non parlo dell'Ottocento, ché allora l'*horror vacui* era di regola). Senonché leggo in «Connaissance des Arts» del dicembre 1956 che la moda 1957 sarà non più per le pareti nude, ma per le pareti piene di quadri («*plus de murs nus: couvrez-les de tableaux*»), onde il mio gusto ottocentesco si ritroverebbe aggiornatissimo.

Quegli stessi pannelli di Réveillon, adoperati a decorare una saletta da pranzo ovale o circolare, intramezzati da specchi o lesene (come a Moccas Court nel Herefordshire), sarebbero assai più a posto loro. Al letto s'affianca un tavolino di semplice ma gradevole fattura: tra le gambe sono adattate bacchette incrociate che conferiscono al mobile un aspetto di tripode; né poteva mancare, presso il letto, una torciera, come usava ai tempi del Consolato e dell'Impero, e come può vedersi nelle figure della famosa camera di Madame Récamier nella rue du Mont-Blanc, una torciera dalla base formata dall'antichissimo motivo dei tre grifoni, e dal fusto slanciato adorno di palmette e di scanalature, che per un pelo non fu vittima dell'attentato d'un poco scrupoloso antiquario il quale, non riuscendo a trovare amatori per un oggetto così alieno agli usi moderni, pensava di sezionarlo per ricavarne tre piedi da tavolino. Ora spicca contro la tenda di raso bianco che nasconde la nicchia della porta cieca, dove han trovato asilo libri e riviste, perché i libri si trovano nei luoghi più impensati a casa mia (se ne trovano anche nel vano del caminetto della camera da pranzo, dietro lo sportello di copertura), la casa comportandosi così al modo di quegli animali che hanno il cervello disseminato per tutto il corpo.

Tra questa tenda, che ne risulta in parte nascosta, e la finestra sta una psiche, e dinanzi alla finestra una *poudreuse*, e accanto alla *poudreuse* una culla; quando dirò che alla parete di faccia al letto c'è, tra due sedie, un piccolo cassettone, forse dell'ebanista Demay, ci si renderà conto del perché questa camera abbia un aspetto così stipato. A me siffatta plenitudine non dispiace. Non mi dispiace neanche un

equilibrio di vuoti, di spazi immacolati disposti con ritmo sapiente. Ma la mia predilezione è per l'ornato squisito, per l'ingioiellato folto e mirabile. M'incanta lo specchio offerto a Maria de' Medici dalla Repubblica di Venezia, che può ammirarsi al Louvre nella Galerie d'Apollon, così descritto nell'inventario della Corona:

«Uno specchio da toletta di forma architettonica, il frontispizio d'agata onice in mezzo al quale è una testa di Diana della stessa agata, incorniciata di smeraldi; ai lati due piccoli vasi d'agata onice; il cornicione riposa su due colonne di diaspro grigio, sostenute da due pilastri. Nel fregio del cornicione ci son dodici teste di smeraldo incastonate e separate l'una dall'altra da tre piccoli smeraldi, e accanto alle colonne due busti di granato guarniti d'oro a smalto, portati da due grandi smeraldi guarniti pure d'oro a smalto; nel mezzo della base una testa di donna contornata da smeraldi, il tutto applicato su rame dorato, e riposante su sei piccole sfere di agata onice».

Mi piace una variopinta scacchiera di diverse pietre dure, e la Sacristía di san Lorenzo di Michelangelo non m'impedisce d'ammirare anche la fredda, policroma e luculenta Cappella dei Principi.

La psiche è un mobile che mi è caro non soltanto pel suo pregio. Figurò in un'asta Ciardiello di Napoli nel dicembre 1918, e la sua descrizione in quel catalogo potrebbe essere così riveduta: «Psiche di mogano. Il grande riquadro dello specchio incorniciato, e placcato di mogano sul dorso, è sostenuto a bilico da due colonne di legno dipinto a marmo verde antico, con capitelli di ordine toscano e basi di bronzo dorato. Sulle colonne posa un cornicione aggirato da un fregio di bronzo dorato. Le colonne sono innestate in un corpo che sul dinanzi si curva a mezzaluna, e contiene tre cassetti, le serrature dei quali sono celate da grappoli d'uva di bronzo dorato. Questo corpo è sorretto da quattro cariatidi scolpite nella parte superiore di gambe ricurve

terminanti in zampe leonine. Queste posano su un piano di mogano, pure semilunato sul davanti, che è sorretto da quattro tartarughe di legno dorato e bronzato». La finezza del lavoro di ebanisteria e dei bronzi contrasta con la maniera un po' rozza con la quale sono scolpite le cariatidi, che denuncia una fattura non francese ma napoletana; e del resto le tartarughe erano una caratteristica del mobile italiano, soprattutto napoletano, dell'Impero. Non che le inventassero a Napoli in quell'epoca, perché il motivo è antichissimo: oltre che nella Roma antica, la tartaruga si ritrova a sostegno della stele o obelisco del monumento alla memoria dell'imperatore cinese Yung-lo. Ma nell'epoca Impero adottaron la tartaruga soprattutto gli ebanisti italiani. Il mobile non dovette trovare amatori a quell'asta, ch  riappare nel catalogo d'un'altra asta Ciardiello del gennaio 1925. Ma neanche allora fu venduto, e quando Ciardiello, per interposta persona, apr  un negozio in Via de' Fossi a Firenze, la psiche apparve come pezzo di resistenza nella sua prima vetrina. Evidentemente nessuno dei frequentatori delle aste Ciardiello aveva ricevuto il colpo di folgore che ricevetti io passando davanti a quella vetrina al principio di settembre del 1926. Conservo la minuta d'una lettera che scrissi il sei di settembre, e ne riporto il principio, che servir  a introdurre la ragione per la quale, oltre al suo intrinseco merito, quello specchio mi   caro.

UNO SPECCHIO E UNA PALLA DI VETRO BLU

Florence, Piazza dei Nerli 10

September 6, 1926

«. Dear Doris,

*I don't know whether you did it on purpose, but your portrait happened to reach me just to-day, i.e. on my thirtieth anniversary. Of course it has been the most delightful present I have received for the occasion. I think I am looking at it with still more fondness than at the Directoire psyché, the capital cheval-glass, quite unique, I have given myself as a present to-day — a mirror worth 52 pounds or 7000 Italian lire: am I not a fool? — alas, when I see a beautiful thing, I cannot resist it, I must have it: with mirrors, furniture and books, fortunately, it is only a matter of being able to afford them; with human beings, unfortunately, things do not go so smoothly».*³

No, sebbene m'inviasse il suo ritratto, le cose non andavano lisce con Doris. Guardo ancora il ritratto, che conservo insieme ad altre effigi di donne che ho amato. Un volto esile, regolare, serio, con grandi occhi dolci leggermente a mandorla, una capigliatura ondulata di quel colore castaneo cangiante di rame che in Inghilterra chiamano *auburn*. Una firma a matita, il nome del fotografo, Burrell and Hardman, 51' Bold Street, Liverpool. Un secolo e mezzo prima, l'autore del ritratto si sarebbe chiamato Gainsborough o Romney, e quel viso delicato e appassionato insieme l'avrebbe dipinto per sempre. Quel viso, ancor oggi, ha il potere di risvegliare un riflesso di quel brivido, di quello sconvolgimento che mi diede la prima volta.

Ero arrivato forse da un mese a Liverpool, e uno dei colleghi anziani invitò una sera a cena in casa sua il nuovo Senior Lecturer in Italian. Una sala da pranzo in una delle vecchie case di Chatham Street, nei pressi di Abercrombie Square. Nel pomeriggio avevo ammirato le dalie in un parco, le dalie dai vivi colori teneri sotto quel lontano cielo celeste e d'oro pallido. Mi

rivedo nella penombra della stanza illuminata blandamente dalle candele sul tavolo di mogano imbandito, e mi ritrovo a esclamare tra me: «Che bella, che bella donnina!». Non era soltanto l'effetto della luce delle candele, ma certo quella luce calda e blanda, di sotto in su, conferiva straordinariamente al colorito appena roseo e ai riflessi di rame dei capelli, e ai grandi occhi color nocciola che avevano qualcosa dell'inquieto tremore degli occhi delle antilopi (piando avvertono un pericolo. Non era una donna sicura di sé, né ero sicuro di me io, che mi sentivo solo e spaesato in quest'ambiente nuovo.

La mia reazione all'ambiente prese la deplorable forma di criticare tutto e tutti, che era un modo indiretto di nostalgia per l'Italia. Io non potevo capire Doris, la investivo, come fan sempre gl'innamorati, d'una personalità fittizia, le attribuivo idee che non aveva, m'irritavo per la sua freddezza e per la mia goffaggine; e più ancora m'irrito oggi a rileggere certe sue lettere e le minute di alcune lettere che le scrissi nel corso di due anni, lettere mie in cui lei diceva d'ammirare il mio dono di sapermi esprimere, e che oggi invece hanno per me un suono così sgradevole come la propria voce udita in una trasmissione. Dono d'espressione, proprio! In certi passi si sentono reminiscenze del *Triumph of Time* di Swinburne, altrove, forse sono echi di *Werther*, ch  la mia situazione somigliava un po' a quella di Werther. Un amico inglese, che sapeva della mia passione, scuoteva il capo; trovava Doris *so silly*! Eppure le lettere di questa «donna sciocca» sono molto pi  leggibili, mi pare, di quelle mie, dettate certo da un sentimento vero, ma piene di letteratura, e non solo perch  scritte in una lingua che non era la mia. Quando lei scriveva: «*I am not*

particularly intelligent or original, worse still, in many ways, my feelings are not strong at all», si calunniava forse? Aveva effettivamente un orrore degli eccessi che le veniva, come mi confessò una volta, dal fatto che sua madre era stata una passionale fino alla demenza. Sicché s'era accomodata a una vita regolare, con un marito che era «un angelo», e non avendo bambini, un po' faceva da segretaria al marito, un po' si occupava di opere di beneficenza, oltre ai soliti ritrovi mondani. Riceveva il mercoledì.

Quei mercoledì divennero la mia consolazione e il mio tormento. Non vedevo l'ora che fosse quel giorno, poi, quand'ero nel suo salotto, a sentirmi così vicino a lei, eppure lontano, come in un sogno smanioso, desideravo partire, proprio nel mentre che mi rendevo conto di quanto presto sarebbe passata la sera. La sua remota presenza mi riempiva d'amarezza più che di gioia. Quando venne la buona stagione, i ricevimenti ebbero luogo in giardino, quella specie di giardino stento che ogni casa di Chatham Street aveva sul di dietro, e in un angolo del giardinetto un lampione a gas d'una strada limitrofa diffondeva un alone di luce gialla da cui si sentiva affascinata la mia tristezza, mentre lei si dava attorno nella sua leggera veste di mussola offrendo rinfreschi agl'invitati. Le foglie dei tremoli oscillavano contro il cielo occidentale ancora pallido, e le voci dei presenti mi giungevano come se venissero di là d'un diaframma, vuote di senso, odiosamente estranee, mentre mi s'incidevano nella memoria, come con un acido, quel lampione che illuminava l'erba, le case intorno dai muri divorati dalla fuliggine, e in cielo una solitaria stella. Mi sentivo così solo tra quegli uomini e quelle donne che bevevano tè o

limonata, così confuso e depresso, che quando una volta lei mi si accostò per offrirmi una sigaretta io non seppi accenderla al fiammifero che lei mi porse; la fiammella languì e si spense, e lei rinunciò dicendo impaziente: «*You had better light it yourself*». Un piccolo incidente come questo poteva avere una risonanza sproporzionata nella concava desolazione della mia anima. Mi domandavo se lei fosse proprio la persona convenzionale, indifferente, che appariva in quei ritrovi. Una persona certo molto diversa da quella che fantasticavo io, soprattutto quando le ero lontano, quand'ero in vacanza in Italia.

Facevo allora molte gite in bicicletta, da solo, nei dintorni di Firenze, mi sedevo in qualche luogo solenne e tranquillo, di solito nei pressi d'una villa, e non avevo molto da attendere che appariva la fata morgana: voglio dire che sentivo Doris molto più vicina a me in quei luoghi, che nel giardinetto stento di Chatham Street. Certune di quelle ville mi rendevano così agevole l'evocazione di Doris, come un narcotico infallibile a recare il sonno. Poggio Imperiale, sul cui prato di giugno un vecchio contadino abbronzato falciava ritmicamente l'arida erba piumosa, mentre il profumo inebriante del fieno si sprigionava dal mucchio che un altro contadino abbicava col rastrello; la Villa dei Collazzi, con le sue grandi logge severe nella loro assisa bianca e grigia, e il suo viale di alti cupi cipressi tra le cui verdi pareti ci si sentiva immersi in una fredda pungente fragranza — in simili luoghi solitari e profumati degli odori dell'estate toscana — altrove erano oleandri, altrove *Volea fragrans* — io solevo pascolare la mia malinconia d'innamorato romantico. E le lettere che scrivevo a lei risentivano di

quest'umore, ed erano tali che oggi ne avrei vergogna.

Ma, come ho detto, le lettere di lei, a rileggerle ora, grazie alla natura pratica e poco immaginifica della scrivente, che non le permetteva di esprimersi altro che con estrema concisione, non han perso affatto la loro virtù di comunicazione umana; e le cose che diceva, col tempo hanno acquistato peso, e a rileggerle oggi, son io che dico a me stesso: *You fool!* La corrispondenza durò per un anno su un tono polemico, un tono falso, dovuto soprattutto allo schermo ironico al quale allora, come in altre occasioni, io ricorsi; fummo molte volte sul punto di bisticciarci, come quando pel Natale del 1925 io le donai una copia della *Manon Lescaut* accompagnata da una lettera che smentiva la benevolenza del dono. Questo mi tornò indietro con una lettera che concludeva: «*But even you, thinking contemptuously of me as you do, can hardly expect me to accept a gift that is merely a cover for the insults in your letter*». ⁴ A quali acrobazie dovetti ricorrere per giustificarmi è superfluo che io dica. Ma dopo uno scambio di lettere (per quelle vacanze di Natale lei si era recata da certi parenti a Birmingham), alla fine, al ritorno di lei a Liverpool, ne ebbi una che terminava: «*Do not answer this, please, except to say you will come to supper on Sunday night at 7.30, will you? Please do*».

Per un momento fui felice. Questa lettera l'avevo tanto attesa! Non molti giorni, secondo il computo ordinario, ma moltissimi secondo quello d'un innamorato. L'avevo tanto attesa che, appena ella era tornata, avevo fatto una cosa che ben poche volte ho fatto in vita mia (se non da giovinetto, allorché a Firenze sorvegliavo tutti i

movimenti della ragazza in Via delle Ruote): m'ero messo a spiare ciò che avveniva nella casa in Chatham Street. Eran le sei di sera, e le tende delle finestre non erano state ancora tirate. Le case inglesi, come si sa, sono del tipo che da noi si chiamerebbe «villini», ossia consistono d'un pianterreno e uno o due piani tutt'al più, e, fino a ieri, erano abitate da una sola famiglia. Sicché dalla strada potevo benissimo vedere ciò che avveniva al pianterreno della casa di Chatham Street, Doris era seduta alla scrivania, appoggiava il mento alla mano, soprappensiero, poi usciva; tornava, e scriveva per una decina di minuti. Usciva di nuovo, metteva nella busta la lettera e qualcos'altro, bagnava la busta con la lingua. Sedeva di nuovo, riusciva, rientrava, poi spegneva la luce. S'accendeva la luce nella stanza immediatamente superiore, al primo piano. Alle sei e mezzo s'illuminava la camera da pranzo; era il marito, che consultava un libro e riusciva poco dopo... Così per un'ora osservai, e sebbene quella che Doris scrisse non fosse la lettera a me destinata, la lettera di lei mi giunse pochi giorni dopo.

Così passò gran parte dell'anno, che era l'ultimo del soggiorno di Doris a Liverpool, perché suo marito era stato chiamato a una cattedra a Bristol. Da questa città lei mi scrisse nell'ottobre del 1926:

«We seem to have brought things to a very silly state, haven't we! I am very sorry, for in spite of circumstances and our respective prickly temperaments, I think we might have had a good deal to say and give to each other. We have wasted it in snarls and protests. But I can assure you I realize that I am quite as much to blame as you. I have a faculty for being made happy by details but at heart I am thoroughly bored by my own self... Goodbye, Mario. If you knew how well I wished you, I do not think you would think so slightly of me. If we write again, let us avoid squabbling.

*Think of me as a stupid British matron and treat me gently».*⁵

Poi in poco tempo la vicenda precipitò e si concluse. Dovevo recarmi a Bristol per una serie di conferenze; rividi Doris e lei mi condusse attorno per la città che non conoscevo. Ricordo soprattutto la visita al Theatre Royal, un piccolo teatro Regency che odorava di muffa e di polvere, ed era pieno d'ombra; il soffitto, adorno di fregi dorati, aveva al centro un sole, e da quello pendeva un brutto, farraginoso lampadario dorato; e tutto era ombra e silenzio dalla nostra parte, ma dal di là del telone costellato d'avvisi pubblicitari giungevano le voci e le risate delle coriste che facevano le prove d'uno spettacolo. Sulle terrazze di Clifton avemmo un momento di grazia. Per un breve momento fummo i due strumenti musicali che, al tocco delle corde dell'uno, rispondono echeggiando quelle dell'altro. Non più schermaglie verbali, non più sospetti, cautele; mi rivedo ancora alla finestra d'una casa di Clifton, con la città scintillante di luci nella notte, lì sotto, e mi pareva di sentirmi padrone di quella città e del mondo. *Dear heart*, cominciava una sua lettera che ricevetti appena io fui tornato a Liverpool, ma nonostante la forma tenera, le parole dicevano come già lei si ritraesse: i suoi occhi d'antilope si dilatavano di terrore alla presenza d'un pericolo. S'era vicino a Natale, e un'altra lettera di lei accompagnò un dono, una di quelle cosiddette «sfere di strega», una *witch ball* turchina:

«It is a large blue glass ball. I saw it in the little antique shop under Christmas Steps where we saw the set of Wheatley's London Cries. The old lady told me it was a witch ball, made of Bristol glass, and that it was a sure charm against the influence of witches. I don't suppose any of this is right, but I thought if it were, I should like to give it you

*partly that it might remind you of Bristol, and partly, if witchcraft means depression and black fears, because you need more protection against it than most, my poor dear. Anyway, I like the colour and hope you will».*⁶

Un'altra lettera, del 31 dicembre:

*«And when your Christmas letter came, though I would have altered the situation if I could for your sake, it made me, and has in a queer, illogical and entirely fantastic way made me ever since, much happier and more ready to accept life. I don't know why it should have affected me as it did, except that I felt I had failed in everything I had ever hoped for and that you made me feel that perhaps I wasn't such a failure after all...».*⁷

E concludeva, a proposito d'un mio prossimo ritorno a Bristol, dove dovevo dare un'altra conferenza:

*«And don't please be hurt or angry with me, but I don't think I will try and see you, at least, not alone».*⁸

Quest'ultima frase provocò da parte mia una lettera tra le più stolte e folli che io abbia mai scritte: una lettera che lei definì *obtuse*; e dopo quest'ultima mossa falsa in quella disperata partita a scacchi che era stata la nostra relazione, decidemmo di non scriverci più, e questa fu veramente l'ultima lettera che ebbi da lei (poiché, sebbene amichevoli, son già d'un'estranea la lettera di cortesia che mi scrisse nell'ottobre del 1929 per ringraziarmi dell'invio della versione inglese di *Penisola pentagonale* — sul capitolo che la riguardava in quel libro, diceva: *«I liked, the 'Cicadas and Castanets' very much too, but no doubt that is perhaps egotism»* — e una breve lettera di condoglianze due anni dopo, per la morte di mia madre):

*«Dear Mario, You are quite right. We had better not write again. But I should like to say first that I quite realize that I am as much to blame as you, and that I regret my hasty and disagreeable letter very much. Goodbye».*⁹

Non è una lieta storia d'amore. Ma sebbene io non abbia più rivisto Doris da quel tempo, sebbene tante cose mi siano poi accadute da farmi meravigliare che quell'incerto, romantico e inquieto giovane d'allora sia la stessa persona di quella che scrive queste righe, ogni volta che guardo con qualche attenzione quel mobile così familiare che è la psiche della mia camera da letto, mi par come se dalle acque intorbidate del suo antico specchio affiorasse l'immagine di Doris. Quando, or non è molto, spolverai l'interno della grande biblioteca a cigni e aquile del salone, in un angolo d'uno scaffale dietro i libri d'emblemi non più consultati da anni, trovai una scatola di cui non ricordavo il contenuto; e quando l'apersi mi apparve la *witch ball* turchina.

Davanti alla finestra è la *poudreuse*; di rado s'apre, ora, ma al tempo in cui mia moglie Viviana era qui, spesso era aperta, e lo specchio interno era sollevato sul suo sostegno, e dai tanti compartimenti ai due lati dello specchio esalavano gli effluvi dei profumi, delle ciprie, delle creme, di cui ora il mobile custodisce una debole, spettrale reminiscenza. È mutata anche un poco la fisionomia della stanza, da quel tempo, ché ci sono più mobili e arredi, adesso, ma di poco è mutata la scena che si scorge dalla finestra, se non per la piccola sopraelevazione di fianco al palazzo, su quella che fu una volta la chiesetta di san Giovanni in Aino. Ancora alle finestre del primo piano della casa di fronte, oltre Piazza de' Ricci, in Via Monserrato, si vedono due bronzee canefore Impero sostenenti candelabri, e due busti marmorei del primo Ottocento, spiccanti nei triangoli bui tra le calate

delle tende; ma non si ode più il liquido suono dell'arpa da un altro appartamento da quella parte, ove mi dicono abitasse una signora dal nome antiquato di Fioralba; né appare più alla terrazza dell'ultimo piano, nella casa di fianco, la biondona tra i vasi di fiori, che le sere della bella stagione si attardava a conversare con le vicine; e la piazza è, come dicevo da principio, divenuta un *garage* come oramai tutta Roma; e se c'è sempre l'osteria all'angolo di Via Monserrato, reca oggi di fianco alla porta due placche d'un rosso ciliegia scuro, quelle placche le quali, di solito tonde di forma, accomunano oramai mezzo mondo: «Bevete Coca Cola». È forse l'unico segno che la guerra ha lasciato sulla piazza: avrebbe potuto essere la bandiera delle Nazioni Unite, tanto è universale. Da questa finestra, il 25 luglio 1943, facemmo affacciare la mia figliuola Lucia (aveva allora cinque anni) a unire la sua vocina stridula alle voci di tripudio che si levavano da ogni parte: «Viva Badoglio!». Sotto questa finestra udii la voce d'un ubriaco, in cui mi parve leggere l'epigrafe dei tristi destini di quegli anni.

L'UBRIACO SOTTO LA FINESTRA

Ora nella piazzetta l'oste dispone di nuovo in fila i tavolini, e la sera, soprattutto la sera del sabato, i popolani s'attardano a bere e a conversare sotto la luce viva d'una forte lampada elettrica, e sovente c'è chi canta accompagnandosi sulla chitarra, e certe sere, come presi da una frenesia, gruppi di giovani si siedono sui banchi di pietra del vecchio palazzo nell'angolo morto della piazzetta, e seguitano a

cantare a squarciagola qualunque cosa, così stonati e discordi (cantare in coro non è la specialità del nostro popolo) che il loro urlò non par quasi più umano. Ma per anni la piazza è rimasta, a sera, silenziosa, deserta e buia, se non quando l'illuminava la luna che qui si specchiava come in un pozzo cupo, e non si sentiva che il lontano passo cadenzato di qualche rara pattuglia; il popolo non se lo godeva più, quel suo salone — ch  una piazza fuori mano come questa   un salone dei poveri — e non cantava mai.

Fu appunto una notte di luna del maggio 1943 che venni svegliato da una voce che declamava rauca e ineguale. «Dio solo pu  piegare l'Italia, gli uomini e le cose mai»: spiccava le sillabe, tuonava la sentenza come a un'adunata; ma subito dopo la voce proseguiva con un commento rotto, disordinato, calava di tono, si perdeva in un falsetto, in un pigolio. Era un ubriaco sotto la finestra. M'affacciai; contro il bancale che corre lungo la base della facciata, nell'angolo buio della piazza, aveva appoggiato il suo carretto, e aggomitolato su quello vociferava o sussurrava il suo soliloquio, nel grande silenzio circostante. «Ecco la guerra» tuonava ogni tanto; poi, tutto d'un fiato: «Dio solo pu  piegare l'Italia, gli uomini e le cose mai»; e subito dopo, scandendo le sillabe: «Centomila, duecentomila prigionieri, contadini, operai, un tozzo di pane... ora non sarai nemmeno questo. Abbracciare tutto. Tutto il mondo contro... Dio solo pu  piegare...». La voce s'abbassava di tono, non si distinguevano pi  le parole. Poi si levava subitanea, stentorea: «Ecco la guerra» come un urlo di spavento, s'inalberava come un fantasma del Goya. «I discorsi sono immensi, grandiose sono le promesse. Abbiamo combattuto, abbiamo amato la patria. Ci hanno fregato con una

medaglia d'oro (sì, diceva «fregato», non «fregiato»). Quarantaquattro medaglie d'oro, duecentootto d'argento. Solo Iddio... gli uomini e le cose mai». Il tono scendeva bruscamente poi risaliva: «L'immenso condottiero»; e, dopo una breve pausa, quasi sottovoce: «Quel porco».

La luna imbiancava due lati della piazza, due scacchieri di finestre chiuse; le piante sulle terrazze spiccavano contro il cielo vellutato. *In such a night as this...*» Noi vogliamo lavorare giorno e notte, dall'alba al tramonto, per quella piccola minestra e quel tozzo di pane». La voce solitaria scandiva le parole, come rivolgendosi a un uditorio invisibile. «Per questo dormiamo su un carrettino in una piazza. Abbiamo aspettato. Estate, inverno, primavera, autunno. L'immane vittoria. Dio solo... gli uomini e le cose mai». Se questa era ubriachezza — e il tono della voce lo diceva chiaramente — pure c'era un metodo in essa. «L'Impero» urlava la voce piena, aperta su quell'«e» come un frutto maturo che si fenda. «Abbiamo perduto tutto. Ora si ricomincia daccapo. Dio solo...».

La mattina di buon'ora, aprendo le persiane, lo vidi sempre lì, addormentato sul suo carretto, coperto d'una vecchia coperta d'un verde stinto, e su questa coperta una traccia d'acqua: qualche inquilino del palazzo, esasperato dal soliloquio, a un certo momento doveva aver tentato energicamente d'allontanare il disturbatore. Accanto al dormiente, uno di quei cappelli fatti d'un giornale ripiegato come usano i muratori. Quando, per cambiar l'acqua a un vaso di fiori, lo vuotai nella piazza, il dormiente sussultò allo scroscio; poco dopo, ai rumori che aumentavano intorno, si destò, si stirò. Era un uomo dai capelli neri e dal viso terreo, vestito d'un vecchio

grigioverde, colle gambe male inflatate in rozze scarpe. S'alzò e spinse via il carretto, a una delle cui stanghe era appesa una matassa di funi.

Null'altro accadde nella piazza fino alla mattina del 26 luglio, (piando dalle finestre della sede locale dell'Istituto di Cultura fascista invasa dal popolo piovvero sul selciato miriadi di fogli di carta, suppellettili, mobili, ritratti, e macchine da scrivere. Poi passarono mesi in cui l'unico traffico della piazza faceva capo a un mezzanino della casa di fronte. Arrivavano carrette dall'Abruzzo, misteriosi sacchi entravano in una porticina. Dalle mie finestre vedevo il tinello della famiglia che faceva il mercato nero, gente grassa, ben pasciuta. La tavola era sempre imbandita; e la massaia ora faceva i taglierini, ora spaccava un agnello o addirittura un quarto di bue; ed era un viavai di gente, e un pesare sulle bilance, e un preparare involti. Dalla finestra la donnona chiedeva ai vicini talvolta, accennando le parole con le labbra: «Volete la ri-cot-ta? La ca-ciot-ta fresca?». Gli uomini di quella famiglia sembrava che non avessero da far altro che giocare a carte; scostavano i piatti sul tavolo per giocare a carte, toglievano le carte per fare un'altra mangiata; e il fiasco era sempre nel mezzo. Uno dei figli, pare, era prigioniero in Inghilterra; gli altri due, bei pezzi di giovanotti, dopo l'otto settembre «si nascondevano»; ma a me pareva che fossero sempre lì, ad aiutare la prosperosa azienda. Un giorno venne un'enorme quantità di lana tosata appena, e fu nascosta tutta nelle cantine del nostro palazzo: il puzzo di pecora era grande. E molti mesi dopo la lana fu tirata fuori, scardassata alla meglio, venduta. E circolò la voce che il borsaro nero era diventato milionario. Una volta, al magazzino di cereali sotto le mie

finestre, arrivarono autocarri carichi di sacchi, e fu un affluire di gente da tutte le parti, tenuta a bada da soldati tedeschi. La piazza in un momento fu colma come non doveva essere stata mai in tanti secoli. I tedeschi, in procinto d'andarsene, avevano fatto distribuzioni di farina al popolo in qualche quartiere. Ma qui la folla attese invano, e si disperse mogia mogia. La notte s'udivano talvolta spari all'intorno; e un giorno finalmente un gran mare di tripudio che inondò Roma, penetrò anche in questa cala tranquilla, in quest'angolo fuori mano. Il pianista laggiù al terzo piano si mise a suonare la vecchia e sempre nuova Marsigliese, e da tutte le case si levarono gridi di gioia, esclamazioni eccitate, e qualche vecchia bandiera stinta apparve alle finestre.

È passato un altr'anno. Poche notti fa¹⁰ — anche questa volta di maggio, anche questa volta con la luna — sono stato svegliato da una voce stentorea: *quella* voce, la voce dell'ubriaco. Il suo ritornello non era più «la guerra», o «Dio solo... gli uomini e le cose mai», ma: «La Russial». «La Russia,» tuonava la voce

«la Russia ci vuole tutti fratelli... Due milioni, tre milioni d'americani, la Russia va in... a tutti». La frase oscena rimbombava nella notte. «Mussolini è morto ammazzato...».

Altre parole bofonchiate, sghignazzate, non si distinguevano. Poi la voce si levava di nuovo: «Ma ci sono i fascisti. Occhio ai fascisti!». E poi: «I comunisti (ripeteva questa parola altre due volte, e sempre più forte), i comunisti sono i fascisti». Ah sì, *though this be madness, yet there is method in't*. La voce ripeteva: «La Russia» con un'insistenza impuntata, come una radiotrasmissione che s'incagli; girava il

disco logoro di quattro idee confuse, tuonava ostinata, moriva per tuonare di nuovo.

La mattina lo guardai. Dormiva stavolta su uno dei bancali di pietra, col viso coperto da una vecchia giacca grigioverde; le gambe nude erano infilate in rozze scarpe. Ma quello che mi parve strano, davvero straordinario, fu l'oggetto che gli faceva da materasso: un tappeto orientale ripiegato, e neppure logoro, ma, a quel che appariva, in assai buone condizioni; e come la figura di quel rude uomo del popolo, che aveva del vagabondo e del mendico, s'accordasse con quel tappeto signorile, come egli ne fosse venuto in possesso, perché lo portasse con sé, sono misteri che solo in un racconto delle *Mille e una notte*, dove la gente è trasportata per l'aria da magici tappeti, potrebbero trovare una spiegazione soddisfacente.

Ogni tragedia ha un coro; ma, come osservato, nel canto corale il nostro popolo non eccelle. Non so, ma in qualche modo m'è parso che quella voce d'ubriaco, che ritornava in una notte di maggio, offrisse un commento in margine ai tristi casi dell'Italia moderna quale il coro offriva nelle tragedie dell'antica Grecia. Non un commento di nobili massime o di sentenze rassegnate e memorande, com'era l'uso di quei cori classici; ma d'altronde non vuole il proverbio che nel vino sia la verità più vera? La plebe di cui l'ubriaco dava un'espressione caricaturale, deformata, era la plebe che Shakespeare rappresentò nel *Giulio Cesare*: la plebe mutevole, stolta, sedotta, che sputa sugli idoli che s'è creata, patisce, pazienta, ed è miserabile sempre.

All'altro angolo della finestra, simmetricamente alla psiche, ho collocato ora la culla nella quale mia figlia passò i primi sei mesi della sua vita. È una *barcelonnette* dell'epoca della Restaurazione, una navicella di mogano dalle coste apparenti come nave in costruzione, fissata a bilico a due colonne montate su un cavalletto, la colonna ai piedi sormontata da una palla, quella della testata prolungata in un collo di cigno che col becco sostiene il velo che copre la culla. Il disegno di questo mobile si può vedere nella famosa raccolta di La Mésangère, *Meubles et objets de goût*. La trovammo dall'antiquario Harris a New Oxford Street, e fu mia moglie che per prima volle acquistarla. Pensava che, una volta che ci fosse stata in casa una culla Impero, io avrei voluto anche un bambino; che il mobile insomma m'invogliasse alla propagazione della specie. Così formulata, la cosa assume un aspetto ridicolo. In verità, quel che ci aveva convinti era stato un soggiorno a Saint-Tropez insieme a una coppia d'amici francesi, la cui graziosa bimbetta minore ci aveva innamorati dei suoi vezzi. E anche noi avemmo una bambina, e quella culla non fu più soltanto un *meuble de goût* (di quest'aspetto ce ne dimenticammo presto), ma una fonte di gioie e d'apprensioni: quella culla non era più un mobile muto («Come si possono amare dei pezzi di legno?» mi chiedeva un'amica stupefatta della mia mania di collezionista), ma si esprimeva, e con che strilli talvolta e soprattutto aveva uno sguardo, due occhi azzurri che mi fecero scrivere in quegli anni una divagazione che mi parve ispirata in un momento di grazia:

DUE PAIA D'OCCHI AZZURRI

...her eyes as jewel-like

And cas'd as richly.

Pericles, V, I, 109-10

Via via che la sua bimba cresceva, i parenti e gli amici che avevan conosciuto la madre di lui notarono una sorprendente somiglianza negli occhi delle due donne, quella scomparsa da alcuni anni, e questo minuzzolo di donna, che aveva appena cominciato a balbettare le prime domande e a cantarellare le prime tiritere. Questa somiglianza aveva colpito anche lui, ma dapprima aveva creduto che fosse una tenera illusione dell'affetto; eppure guardando una scialba fotografia di sua madre bambina, in quel costume di bambola di verso il 1878, con le calze zebbrate e gli stivaletti, gli era parso di cogliere anche lì, sotto la curva delle palpebre, quello stesso sguardo dolce e vellutato; solo che gli occhi della madre erano più sporgenti. *Boopis*: ricordava d'aver scoperto l'esatta qualità degli occhi materni imparando a leggere Omero. Una mitezza, una serenità olimpie, una dolcezza vellutata che rifletteva grandi spazi d'azzurro; sebbene proprio azzurri come gli occhi di sua figlia non fossero quelli, ma screziati d'oro. E l'immagine omerica s'era saldata come d'incanto con un ricordo dei suoi primi anni, quando aveva avuto la rivelazione quasi folgorante di quegli occhi, una sera che la madre si recava a un ballo. Erano i primi anni del secolo, e la vita sembrava allora molto lieta; o forse era così lieta solo nel ricordo, perché è il ricordo che crea il tempo felice. Sua madre gli dava la buonanotte, a lui già coricato, e con un bacio si faceva perdonare lo

svago che si prendeva senza la compagnia del figliolo (davvero stavano troppo insieme); e nel curvarsi su di lui, la luce della lampada sul comodino le aveva colto gli occhi nel suo alone, e gli occhi avevano scintillato come le gemme della *parure*, erano apparsi come pietre preziose che pensassero. La straordinaria qualità di quegli occhi era d'unire due virtù in apparenza opposte, la morbidezza del velluto e lo scintillio prezioso, adamantino delle gemme. Lui, di quegli occhi, sentiva solo la carezza e la luce; apprese poi che altri ne sentiva il fuoco. Occhi d'una divinità serena e benigna per lui, Giunone madre, *boopis*. Chinava la fronte su di lui già invaso dal primo sopore; egli ricordava la magnifica acconciatura, le perle morbide come quello sguardo, i brillanti pieni di scintille come quello sguardo, e la veste magnifica di danza, come calice di quel fiore che emergeva con bianche spalle e candida fronte; quella veste che più tardi aveva veduto qualcita e impallidita in un armadio, e poi era rinata improvvisamente alla sua vista nei quadri di Boldini e di Sargent, ch  le donne dell'epoca liberty eran tutte come dondolanti fiori sui prati d'un mondo sereno. E l'atto di chinarsi della persona adorna e profumata, in quell'ambiente notturno, aveva avvicinato a lui quello sguardo, finch  gli occhi soli occupavano il campo, come astri dominatori del cielo.

Ora che gli amici l'avevano incoraggiato, paragonava quegli occhi con le due gemme nuove sotto l'innocente fronte della figlia; vedeva accanto le due paia d'occhi azzurri, quelli screziati d'oro, questi ancora infusi di latte come neve, candidi e cesii come il mare e la vela, come il cielo e la nuvola, come il mare e il cielo presso cui la bimba era nata. V'era la stessa

dolcezza vellutata, e lo stesso subitaneo balenare, un balenio d'oro negli occhi della donna, un balenio d'argento in quelli della pargoletta. Vedeva gli occhi come quattro pietre preziose, due più grandi e possenti, due più piccole e delicatamente scintillanti, in una medesima cornice, come in quei medaglioni che i miniaturisti dipingevano alla fine del Settecento, ove su un fondo immacolato spiccavano gli occhi d'una madre e delle sue figlie. Così isolati, gli occhi non l'ossessionavano già, ma ricreavano nella memoria di lui, come pietre cadendo in un'acqua tranquilla, per riverberi successivi la persona a cui appartenevano, rievocavano qui una vita, e là facevano almanaccare quale sarebbe stata l'altra vita che cominciava pur ora. Erano, in quell'ideale medaglione ch'egli si fingeva, come incastonate gemme; erano anzi stelle esaltate nello scudo immenso del cielo: stelle di due destini.

Chi sa quand'era nata per la prima volta, come un fiore nuovo sul vecchio ceppo del suo albero genealogico, quella specie d'occhi di donna? Sapeva che nulla propriamente si ripete, nell'infinita legione di possibilità a cui dà luogo la generazione dell'uomo; eppure vi sono somiglianze, affinità così intime, variazioni così sottili e aderenti a un tema dominante, «non so che» così suggestivi, che il loro riconoscimento provoca quasi un grido di meraviglia. Sua madre e sua zia, per esempio, non poteva dirsi davvero che avessero le stesse fattezze; tuttavia la loro parentela era così evidente che non di rado qualcuno le scambiava una per l'altra. Quegli occhi denotavano una somiglianza più profonda di quella d'un lineamento o d'un sorriso; erano diversi da tutti gli altri; erano una «scoperta»

che aveva fatto il suo sangue nel corso di tante generazioni. Avrebbero potuto essere il blasone della famiglia, il titolo di nobiltà, assai meglio di quell'antico stemma con le corone di lauro concesse, si voleva, da Carlo il Calvo, e con l'aquila data dall'Imperatore. A quando rimontava quell'antico azzurro addogato d'oro o d'argento? Quel sereno che pareva ancora riflettere le vaste pianure e i cieli sconfinati del Nord? La vellutata dolcezza sposata allo scintillio adamantino? C'era stato da tempo immemorabile, certo, un azzurro, forse un semplice azzurro qualsiasi: antiche madri longobarde ne avevano abbassato la luce sui loro pargoli ravvolti nelle pelli, nelle zane di legno. Poi, un giorno d'un secolo, per un incrocio fortunato, quel semplice, universale colore della razza s'era acceso d'una qualità senza eguale; nella miniera del sangue era nata la gemma. La gemma rinasceva di quando in quando, non mai la medesima, certo con mille sfumature che un'intelligenza angelica avrebbe potuto cogliere, ma su cui l'intelligenza dell'uomo sorvolava, attestando soltanto un'identità.

E come il ritmo è l'inconscia risultante d'un sentimento poetico, o il tono del colore, d'una visione pittorica, sicché gl'intenditori, sulla fede di quel ritmo e di quel tono, scorgono in due opere d'arte la mano dello stesso maestro, così quel colore degli occhi poteva, doveva esser l'indice d'un modo di sentire e di comportarsi nel mondo; era una somma d'energie vitali, una vita *in nuce*. Era il colore d'un destino, quel colore indefinibilmente uniforme che hanno gli eventi che compongono il destino d'un essere umano, sicché la felicità — è stato detto — se si ripresenta parecchie volte nel corso d'una vita,

riappare quasi sempre con lo stesso volto, e la pena e la sventura riappaiono per le medesime vie, quasi punti nevralgici; ch  nessun avvenimento esterno   tanto possente quanto la fatalit  che l'uomo reca nel suo carattere. Che significava tradotta in cifre di destino, quella speciale qualit  d'azzurro? Aveva portato fortuna alle donne della sua razza che l'avevan recato in fronte, pi  leggiadro d'ogni diadema? Che poteva egli dire? Molte volte aveva visto gli occhi materni gonfiarsi di lacrime come ora vedeva, per un nonnulla, gonfiarsi di lacrime quelli della fanciulletta, ma eran tempeste violente e rapide; e quel che pi  ricordava degli occhi materni era la loro capacit  di raggiare d'una gioia intensa. Cos  egli, come un esperto gioielliere, scrutava l'acqua di quelle quattro pietre preziose messe accanto in un medaglione ideale, e siccome in fondo alla loro trasparenza non si mostrava che un ambiguo volto di destino, abbandonata ogni induzione, pregava Colei che   la Stella del Mare che proteggesse almeno le due piccole stelle mortali novellamente apparse nel mondo.

Non azzec  certo l'azzurro di quegli occhi Antonio Donghi nel ritratto di mia figlia, insieme con la madre di lei, che fece quando la bimba aveva quattro anni e che ora pende alla parete della finestra, sopra la culla, insieme a un pastello della fine del Settecento, ritratto della famiglia del marchese Henri Birague de Visque fatto dal pittore torinese Luigi Bernero. Nel genere di realismo imbambolato di cui Donghi ha fatto la sua specialit , direi che Bernero avrebbe potuto dargli dei punti: l'aggruppamento dei tre bambini coi genitori Birague de Visque   pi 

abile di quello che escogitò Donghi per due persone soltanto, la madre seduta su un panchetto, e la figlia presso le sue ginocchia, con le braccia rigidamente aderenti al corpo come quelle d'una bambola di legno. Quanto all'espressione degli occhi, i due pittori son d'accordo nel non darne nessuna. Al quadro del Bernero trovai una magnifica cornice di bronzo dell'epoca Impero, ma quasi mi rammarico d'aver dato una cornice decorata di eleganti fregi neoclassici di stucco al quadro di Donghi, tanto poco esso mi soddisfece. E sì che Donghi non risparmiò sforzi, a giudicare dal numero delle sue sedute, che non furono meno di venticinque, e dopo ogni seduta egli s'accomodava alla nostra mensa divertendoci con la sua conversazione romanesca; proprio grazie a questo sollazzo supplementare non mi bastò il cuore di lesinare sul prezzo del quadro, che per l'anno 1942 fu assai alto.

Donghi ama la semplicità, sicché non rese affatto l'ambiente in cui sedevano mia moglie e mia figlia. La camera arredata come all'epoca Impero è ridotta da lui (a eccezione d'un lembo del tappeto coi suoi fiori stilizzati) a una nuda parete d'ocra che par dipinta con la pistola, cioè con lo spruzzatore, come osservò l'antiquario Arduini; con una finestra la cui imposta dette non poco da fare al pittore per rappresentarla prospetticamente. Altrettanta fatica gli costò rendere il braccio sinistro di mia moglie, che riposa sul grembo con un mazzolino di fiori finti, e se l'imposta è di legno, direi che è di legno pure quel braccio. Quanto al sedile, Donghi non volle nessuna seggiola Impero, ma prese il *bidet* che ora si trova nella camera di mia figlia e v'immaginò sopra, nel quadro, una stoffa verde a righe bianche, nonostante le mie proteste per

aver creato un mobile ibrido nella sua raffigurazione (con questo particolare mi sono riconciliato più tardi, quando nel volume di Denise Ledoux-Lebard sugli *Ébénistes parisiens* ho visto alla tavola Vili uno sgabello di biblioteca trasformabile in scala, la cui parte superiore rassomiglia assai allo sgabello inventato da Donghi). Mia moglie posò pazientemente per tutte quelle sedute, e finalmente il giorno che Donghi sembrò azzeccare una qualche somiglianza ci affrettammo a dichiararci contenti per non prolungare più oltre quella tortura; ma effettivamente nessuno degli amici ha trovato alcuna somiglianza nel ritratto, e tutti hanno protestato pel colore marrone scuro, quasi di squaglio di cioccolata, dato ai capelli di mia moglie che erano d'un biondo castaneo. Lucia naturalmente non posò che per brevi attimi qualche volta, e il suo ritratto è — sempre a esclusione del colore dei capelli, pel quale Donghi usò la solita miscela di cioccolata — più indovinato di quello della madre, forse perché la semplicità di Donghi gli consente di rendere il volto d'un bambino, ma non quello d'un essere pensante.

Come mai mi venne in mente d'incaricare Donghi del ritratto? Avevamo visto ritratti di Donghi in casa d'un amico architetto che ci aveva invitati anche per farci vedere un magnifico tavolo da ingegnere del principio dell'Ottocento che aveva di recente acquistato. Ma vi avevo gittato sopra appena uno sguardo che riconobbi il mobile, sebbene la sua patina fosse stata barbaramente massacrata dal restauratore per dare al tavolo un aspetto confacente al gusto moderno. Quel mobile, che io avevo acquistato dall'antiquario Pallotti di Firenze, era stato per molto tempo

mio, ed era servito di scrivania a mia moglie prima che trovassimo la graziosa scrivania viennese di cui parlerò a suo tempo. Non dirò come con la mia nota mancanza di tatto dessi una penosa sorpresa all'amico facendogli intendere che il mobile di cui tanto andava fiero era, insomma, un mio scarto. Ma m'interessarono in casa sua i ritratti che Donghi aveva fatto della famiglia, mi pareva che con la loro aria Biedermeier ben s'intonassero ad un ambiente Impero, e questa è in verità la ragione per cui ho conservato quel poco felice ritratto di mia moglie e di mia figlia.¹¹

Molto più somigliante a mia moglie com'era, o come pareva a me in quegli anni, il volto di un Cupido d'una fattura che ricorda il Mengs, dipinto a olio che sta appeso sopra il cassettone. Su un fondo scuro spiccano i riccioli biondi e le ali cinerine del piccolo dio, intento a provare col dito la punta d'una freccia tolta al turcasso deposto su un tavolo al quale egli appoggia il gomito nel cui incavo tiene l'arco; il volto di Cupido ha un'aria femminile alquanto voluttuosa, e non è tanto di maniera da non poter sembrare un ritratto. Quando l'archeologo Ludwig Curtius vide questo quadro, non poté trattenersi dal congetturare, *more archaeologico*, che fosse un frammento d'una più ampia composizione, quasi che Amore facesse preparativi per trafiggere una vittima adocchiata che figurasse originariamente nel quadro. Sulla porta il cui vano, trasformato in biblioteca, è nascosto da una tenda, figura un altro quadro in cui potrebbe pure scorgersi un'allegoria: la storia di Ercole e Onfale. Ma siccome il nome di mia moglie era Vivyan, come non pensare piuttosto alla leggenda di Merlin e Vivien?

L'ho riletta di recente, nei versi così soavemente scorrevoli di Tennyson, e mi veniva fatto di esclamare a me stesso: *De te fabula!* Perché sebbene io non fossi un barbuto mago come Merlino, anch'io avevo i miei anni, anch'io ero tenuto in considerazione per la mia cultura, anche su di me la gente faceva circolare voci sinistre, come si diceva di Merlino che fosse «figlio del Diavolo». Avevo precisamente trentasette anni e Vivien ne aveva ventiquattro. L'avevo incontrata una prima volta a Oxford, dove m'era toccato d'interrogarla come *external examiner*. Allora era fidanzata a un giovane poeta, e non senza invidia la vidi, dopo l'esame, volarsene col giovane compagno in automobile. Poi, quando lasciai Liverpool, lei andò a quell'università a insegnare italiano, e dovendo io nominare un lettore presso la cattedra di Manchester a cui ero stato chiamato, intervistai lei e, data la vicinanza delle due città che consentiva di accudire a entrambi gl'incarichi, l'assunsi come lettrice. Penso a quell'intervista quando rileggo certo passo di Tennyson, allorché narra come Vivien soleva

*all silent gaze upon him
With such a fixt devotion, that the old man,
Tho' doubtful, felt the flattery, and at times
Would flatter his own wish in age for love,
And half believe her true: for thus at times
He waver'd; but that other clung to him,
Fixt in her will, and so the seasons went.*¹²

Avevo trentasette anni, ma in quella cupa Manchester mi sentivo ancora più vecchio, e m'ero chiuso in un abito di studio come un eremita. E questa Vivien mi stava attorno, ed io, come Merlino, *sadly smiled*:

*«To what request for what strange boon» he said
«Are these your pretty tricks and fooleries,
O Vivien, the preamble? yet my thanks,
For these have broken up my melancholy».*¹³

Anche Manchester, la tetra città informe e meccanica (quando ci son tornato venti anni dopo, non riconoscevo più le strade, neanche quelle che la guerra aveva risparmiato, perché non avevano alcun carattere che le distinguesse da tutte le altre strade nelle amorfe città industriali del mondo), anche Manchester offriva qualche sfondo possibile per ritrovi d'innamorati: a Didsbury c'era tra antichi alberi una vecchia locanda di villaggio, Ye Olde Cock Inn, e c'era pure d'inverno una qualche illusione di rustica pace fra i campi grigi e nebbiosi, gli alberi spogli e vecchie fattorie di rossi mattoni anneriti, che sembravano abbandonate, senz'altra presenza che quella, per esempio, d'un erpice coi suoi terribili uncini di ferro come un antico strumento di tortura. E a Manchester stessa, al Princes' Restaurant, a quei tempi servivano ancora una *mixed grill* incomparabile, e certe grandi forme di formaggio Brie che venivano espressamente di Francia.

*O Vivien,
For you, methinks you think you love me well,
For me, I love you somewhat...*¹⁴

Ma questa Vivien non cercava, come l'altra, di carpire da me il segreto d'un incantesimo; io credo che la nostra vicenda fu come tante altre vicende umane soggette alla mutabilità. Ad alcuni la vita in comune crea indissolubili vincoli d'affetto; altri si svegliano un giorno per sentire estranea a sé e detestabile la compagnia di molti anni, e questo accadde a Vivien prima che a me

(forse in me s'era creata un'abitudine che poteva sembrare indifferenza e che in ogni modo, come tutte le abitudini, generava monotonia e noia), sicché un giorno, come la Vivien della leggenda, essa

Leapt from her session on his lap, and stood

*Stiff as a viper frozen...*¹⁵

Avevamo vissuto insieme dieci anni, e per la felicità che io credetti di conoscere nei primi quattro, non dirò oltre dell'amarezza che fu la mia sorte di poi. Io sono purtroppo di quei temperamenti pigri nelle relazioni umane, troppo contenti di *take for granted*, di considerare fissato una volta per sempre quel che vuol essere per altri la conquista d'ogni giorno, il difficile equilibrio di forze vive, in moto continuo. Per questo, forse, io ho messo tanto della mia anima nel culto di cose che ai più appaiono prive di vita, come i mobili, ho peccato «venerando immagini scolpite».

Dapprima Vivien secondò la mia mania; quante volte, mentre ancora arredavamo la nostra casa, non rifacemmo la sera lo stesso percorso, lo stesso giro per Via del Babuino, per finire poi in qualche osteria, al Gambero, o altre in Via Belsiana, al Foro Argentina, a Piazza di Pietra, a bere, da bravi romani, una foglietta? Qualunque donna, mi si dirà, avrebbe finito per stancarsi di questa monotonia. In un romanzo che mia moglie scrisse dopo la nostra separazione, ha dato molte mie caratteristiche a un personaggio di cui denuncia la *dead life*. La verità è che probabilmente io non ero fatto per la vita matrimoniale, e che l'idea d'una famiglia è male associabile a quella che si son fatta di me acuti osservatori come Leonor Fini.

Restano alcune istantanee, che già impallidiscono, cangiano come foglie d'autunno: proprio come, nella memoria, gli stessi momenti che volevano fissare; anzi, nella memoria quei momenti sono già spenti o quasi, e l'immagine non rievoca altro che il rimpianto per una luce sul volto giovanile che ora è svanita. Ho vissuto in un villaggio del Sussex, a Barcombe, in una vecchia casa a telaio apparente, un po' al disotto del livello della strada, accovacciata a terra, tra il verde, come tante antiche case delle contee rurali d'Inghilterra; così bassi erano i soffitti, che i più alti di noi dovevan curvarsi in certi passaggi, ch  la casa era labirintina, misteriosa e incantevole come le case degli elfi; e le stanze del primo piano, sotto il tetto, parevan cabine dell'arca di No , e le finestre s'aprivano in abbaini. In questa casa Leonora, la madre di Vivien, imbandiva grandi pranzi rustici, e la tavola era piena di fiori colti appena dal *herbaceous border* del prato dietro la casa, che aveva una piccola vasca profonda e un'altalena; com'erano freschi quei fiori, e saporite quelle vivande che attestavano l'esistenza d'una tradizione culinaria inglese di cui s'  persa memoria negl'imbastarditi ristoranti delle citt ! Se io rivado con la mente a quei giorni, ho una visione di verde e di fiori (Leonora metteva sul cassettoncino d'ogni camera da letto dei mazzi di fiori assortiti con un gusto vittoriano pei raccostamenti dei colori soavi e vivaci), di partite di tennis sul prato (delle quali io ero soltanto spettatore, com'ero spettatore delle cavalcate che facevano alcuni membri della famiglia sui bei cavalli dal mantello castagno, che lasciavano nell'aria un odore di sano sudore animale), di lunghi crepuscoli, e d'amore tra fresche lenzuola. A Lewes la casa della famiglia

di mia moglie era al limite della piccola città scoscesa intorno al suo castello di pietra bigia: era una casa giorgiana con un gran salone e un bel giardino, e in quel giardino, sotto un rustico chiosco che sorgeva nel mezzo tra i fiori al termine di un *crazy path* che vi conduceva dalla casa, molte mattine io m'installavo a scrivere e a leggere, finché veniva l'ora dell'aperitivo: ché quelli non erano tempi d'austerità, erano gli ultimi anni d'un'Inghilterra che la prima guerra europea non era riuscita a spegner del tutto, come s'è spenta ora, al di là d'ogni possibile ritorno. Leonora s'occupava della corrispondenza di vari giornali femminili, e qualche volta veniva a leggermi le incredibili lettere che riceveva, sempre su questioni sessuali, da gente del popolo e della borghesia minuta, e le più innocenti suonavano come queste:

«Dear Mrs. — I am in love with a policeman in our town. I have never spoken to him nor him to me, but when I go out he looks at me very hard and follows me. He follows me when I go shopping and waits outside for me and sometimes follows me home. What can I do to make him notice me?».

«Dear Mrs. — My sister who is 17 is going to have a baby. Can you please tell me how she can get rid of it so mother doesn't know because I am sure she will go absent-minded about it».

A disbrigare la sua voluminosa corrispondenza Leonora aveva un segretario, uno di quegli strani tipi che s'incontrano solo in Inghilterra e paiono appartenere a un terzo sesso, o a nessun sesso, che per il suo aspetto rubicondo, la sua enorme capacità di tracannare birra, e la sua totale assenza di virtù virili e preoccupante presenza di difetti femminili (era una mala lingua e un mentitore emerito) s'era guadagnato il nome di Bardolph, il compagno di

bagordi di Falstaff. Molti saggi consigli e apposite risposte ai quesiti, spesso tragici, delle lettrici di quei giornali femminili, eran dati da questo Tiresia da strapazzo, che diguazzava in quei torbidi bassifondi della vita sessuale d'un popolo in apparenza civilissimo e ben ordinato.

A Lewes un giorno incontrai una signora che avevo conosciuto anni prima in Corsica, a Calvi, una bionda dal corpo slanciato, dalla testina leggiadra come quella di un fiore, un fiore un po' presto stanco come una rosa tea; aveva un marito invalido di guerra con la gamba sinistra artificiale; si chiamava Vera, e il suo nome si pronunciava Vira. Mi faceva pensare a un verso di Renée Vivien che avevo letto in quegli anni:

Ton charme blond ressemble à la fadeur du miel.

Rideva d'un riso nervoso, riversando il capo all'indietro e contraendo ciglia e sopracciglia, era un riso infantile e anche un po' sfrontato, il riso d'una bambina saputa. Mi ricordava un poco Doris, sebbene il colore degli occhi e dei capelli fosse diverso; le dissi che mi pareva d'averla vista prima, ma forse era un'altra; lei disse; «*I am supposed to remind of lots of people*». La sua anima era fragile, ombrosa come quella di Doris. A Calvi ero stato sul punto d'avere con lei rapporti più intimi che non fossero quelli d'una improvvisa simpatia reciproca; rammento in una gita in automobile il suo corpo contro il mio, e l'odore delicato e un po' stanco della sua bella persona bionda. A Lewes m'invitò a visitarla a casa, ma mia moglie, non ricordo perché, non poté venire; quella visita si mescola nel ricordo a una grande pioggia, una pioggia di tre giorni, come solo capita nel nord, una pioggia che alla lunga mi esasperò al punto di gettarmi

allo sbaraglio in una passeggiata senza meta per Lewes, come uno che sbattesse la testa contro un muro di grigio e di nebbia, dietro cui — ma sarebbe mai riapparso? — ci doveva pur essere il sole!

Poi la famiglia di mia moglie si trasferì a Brighton e per due anni passammo lì le vacanze estive. Era un'alta casa bianca dalle colonne neoclassiche in riva al mare, sulla falesia, Arundel Terrace. Dalle finestre in alto si dominava un'ampia distesa di mare; talvolta, sotto le ombre delle trascorrenti nuvole, il mare verdino pullulante di fiocchi bianchi offriva uno spettacolo solenne, animato come da un'inaudibile musica. Una volta, e fu una delle ultime volte che vidi quel mare di lassù, nella lontananza, a sera, su acque calme d'un celeste pallido apparve una forma bianca. La cercai con un antico cannocchiale di marina: si precisò allora un'apparizione candida, torreggiante, di antico veliero, *a tower of sail* che si librava sulle acque lontane come una creatura viva, un grande uccello, un angelo: soffice come piuma, aveva la solennità d'un nunzio celeste. Più tardi, calato il sole, si vedeva ancora torreggiare nella distanza la sua forma grigia delicata come cinigia da cui il fuoco s'era appena involato.

Le *terraces* di Brighton si spiegavano in alto sul mare come un pieghevole paravento candido di colonne corinzie e verande, e negli ampi sotterranei di pietra c'erano freddi e scuri cellieri, ma asciutti e puliti come stanze d'abitazione, senza ragnateli e anche, avresti detto, senza polvere, dove ancora a quei tempi tra le due guerre si potevano trovare ben provviste riserve di vini. Sopra, nelle stanze dai soffitti decorati di sobri stucchi bianchi,

splendevano mobili di mogano; c'erano fiori nei giardini e quel libero mare a cui nel 1939 vidi precluso l'accesso da fili spinati e da tutto un lugubre apparato di difesa. Poche settimane prima mia figlia, che aveva un anno, scherzava con l'acqua della piscina di Black Rock sotto alla nostra casa, si rotolava sui prati verdi sotto quel blando sole dorato del nord di cui si coglie un riflesso in un'istantanea del 7 agosto di quell'anno, giorno di Bank Holiday. Lucia si affacciava al mondo, e che mondo sarebbe stato di lì a poche settimane!

Da quella finestra su Piazza Ricci, qualche anno dopo, Lucia avrebbe gridato: «Viva Badoglio!» e dalla piazza l'avrebbero acclamata: «Brava pupetta!». Eravamo sopravvissuti alla guerra, ma anche tra noi, tra me e mia moglie, ci fu una rovina. Dapprima la guerra, più che di terrore, era stata fonte di nuove scoperte. Non dico scoperte negli animi umani — ben poco di bello ci rivelarono questi! — ma, per esempio, che meraviglia era Roma in un plenilunio d'estate, con l'oscuramento! Ricordo una passeggiata notturna per Roma il 20 giugno del 1940. Tutto diventava segreto e avventuroso. Gli spicchi illuminati dei grandi palazzi sembravano fantasmi d'un mondo gigantesco. Tutto diveniva enorme: pareti di falesie indistruttibili, magici canali tagliati nella roccia. Roma era diventata un'altra Venezia; non c'era l'acqua, è vero, ma sì, in fondo a una strada chiusa come una catacomba s'udiva il croscio d'una fontana, ed ecco la fontana che danzava solitaria nella luce lunare. Passammo tra il Foro e il Campidoglio, il Foro era un confuso ondeggiamento di ombre e di chiarori come un mondo subacqueo intravisto, ne saliva un odore di tigli; volgendosi dalla parte dei palazzi capitolini, il cavalcavia faceva

pensare al Ponte dei Sospiri. Di lì, per Magnanapoli, sul Quirinale: le figure della facciata della Consulta si stagliavano contro la luna che appariva ora tra esili fiocchi di nubi rossicce. A Fontana di Trevi, un confuso muoversi d'ombre, gente del popolo, donne equivoche che s'accostavano come bestie che s'annusano nell'ombra. Di lì per Piazza di Pietra, Montecitorio, la Maddalena, San Luigi dei Francesi (nella grigia facciata esposta alla luna, i vetri mandavano lampi come occhi che fiammeggiassero), Piazza Navona, per metà immersa in un'ombra sepolcrale, per metà leggera e assurgente sotto la luna. Era la luce della luna che dappertutto alterava profondamente l'equilibrio d'una scena; l'ombra dava una nota di basso profondo, la luce cantava con voce bianca. Da questo stacco violento tra luce ed ombra Piazza Farnese era tutta travolta; Via Giulia era una balzana, come lo stemma della chiesa dei Senesi partito di bianco e di nero. I palazzi dal lato del fiume erano allineati come un esercito silenzioso in una parata. Un tale spettacolo rivelava il vero volto della città: senza la luce artificiale, senza la luce del giorno col suo velo affascinante di colori, Roma appariva qual era, un sepolcro antico e non poco sinistro, una città che, malgrado tutto, rimaneva del passato. Così doveva apparire nei secoli prima dell'illuminazione stradale; bastava che cadesse il belletto dell'illuminazione, perché riapparisse il volto decrepito, severo e solenne. E ci si domandava se così non fosse pure della civiltà, se non bastasse l'abolizione d'una luce d'artificio, perché affiorasse il vero aspetto, l'aspetto crudo e ferino della razza umana.

Sulla vita romana la guerra non fece dapprima molta differenza; continuavano le solite abitudini,

quella della villeggiatura ad esempio, e fino a un certo punto il mercato nero aiutò a integrare il tesseramento. Gli italiani non avevano voluto questa guerra, e così non sentivano nessun impulso spontaneo a far sacrifici; moltissimi speravano che la guerra liberasse l'Italia dal fascismo. Così nell'estate del 1941 ci recammo a Vallombrosa e una domenica di luglio andammo a trovare Berenson a Casal-dono.

La casa rustica di pietra era stata trasformata in villa da una Peruzzi, inglese; sorgeva tutta grigia, d'un grigiore levigato dal tempo, tra il verde dei prati e dei pini, in vista della vallata dell'Arno che appariva lontano laggiù come una breve freccia lucente. C'erano inferriate al piano terreno, come di solito in Toscana, e ciò conferiva all'aria severa, monastica e insieme soave della casa, che doveva per questo piacere assai al vecchio discepolo di Walter Pater che ora vi passava l'estate. Nel *lawn*, sotto l'ombrellone da sole, pareva d'essere nel Surrey, specialmente in quel giorno che, portate dallo scirocco, di tanto in tanto offuscavano il sole soffici nubi che le cime dei monti scardassavano pigramente. B. B. era vestito d'una stoffa di color crema immacolata con un garofano rosa all'occhiello, e ci accompagnò dopo il tè per un delizioso sentiero sotto la costa del monte ove si trovavano fiori di pisello, violette e fragole. Ogni giorno in un punto del giardino dov'era un belvedere, nell'abetina, da cui si vedeva l'Arno, la signorina Nicky gli leggeva poeti, Goethe e Keats e Shelley e Leopardi e Dante e Shakespeare. Parlammo di Pater, della rivelazione che gli *Imaginary Portraits* furono per Berenson giovane, dei banchetti che il Pater dava agli amici secondo un rituale solenne, ove tutto doveva essere perfetto e appropriato, della sua vita irreprensibile, del

suo atteggiamento dinanzi ai quadri dei maestri, che era una danza davanti a un altare (talora l'altare era falso, e non se ne accorgeva), parlammo di comuni conoscenze nel campo della critica, e di un noto critico, che era stato *magna pars* di un famoso giornale letterario di Firenze, Berenson disse che era un *disbeliever in the essential*, cioè non credeva a niente e quindi si adattava a ogni regime; ma gli unici argomenti che avessero riferimento allo stato di guerra furono i danni subiti dalla casa di Henry James a Rye in un bombardamento, e l'aneddoto che egli raccontava sorridendo di un amico italiano, un illustre letterato che aveva voluto condurre il figlio a vedere la sua villa di Firenze e i suoi quadri pensando che quella fosse un'unica e ultima occasione (chi sa, doveva pensare, colla guerra con l'America se si sarebbe più rivisto tutto ciò), ma il figlio, che aveva in pittura gusti moderni, non dette più che un'occhiata a quelle anticaglie. Era così commovente e divertente vedere il padre che, credendo di non essere osservato, esortava il figlio a sfruttare al massimo quell'ultima occasione. Così, pensavo, la casa dove aveva abitato James non era più, e non ci sarebbe forse stata più domani quella dove abitava Berenson, quella villa vicino a Settignano che di locanda per villeggianti piena di lettini di ferro egli aveva trasformato quarant'anni prima in un santuario dell'arte. Era così difficile pensare alla non permanenza delle cose in quell'atmosfera solenne e gentile di Casaldonol Ma non era anche, questo senso di mondo colto nel punto in cui si componeva in un supremo atteggiamento di squisitezza insostenibile, il senso che si coglieva nella villa di Luni di Mario l'Epicureo, vissuto pure in un'epoca in cui vacillavano i cardini della civiltà?

Simili riflessioni si presentavano spesso in quegli anni, ma non alteravano essenzialmente il clima consueto. Nell'aprile del 1942 tanto poco ci si preoccupava a Roma di bombardamenti, che incaricai Donghi di fare il ritratto di mia moglie e di mia figlia. Passammo l'estate a Cortina; era la prima volta che in vita mia vedevo la fioritura dei prati alpini di luglio, e certe immagini d'un'intensità allucinante mi son rimaste nella memoria, e soprattutto m'è rimasto un campo d'aconiti azzurri tra l'erba verde in una corona di nude rocce che gli dava un risalto squillante, non lontano da un rifugio che allora portava il nome di Mussolini. Nei meriggi assolati certi brevi e intensi stridi di grilli, quell'accelerato frinire come d'un'elica che gira vertiginosa, sembravano come i brividi estasiati della campagna sotto la carezza del sole. La sera calava azzurra sulle Dolomiti come se tornasse l'antico oceano azzurro nel cui fondo erano un tempo quelle gigantesche rocce turre. Giungevano notizie sinistre della guerra in Russia. Un reggimento in partenza sostò per qualche giorno a Cortina; nelle sere che già scendevano in anticipo echeggiava nella valle il coro melanconico dei soldati che cantavano «Lilì Marlene». Questo, e lo scarseggiare di certi cibi, e le file per tesseramento, ci attestavano la presenza della guerra. Una signora s'era fatta largo in una fila pretendendo di passare dinanzi agli altri come moglie d'un accademico d'Italia; un'altra signora, avendole un tale detto che Cortina non era il vero Tirolo, era rimasta dispiaciuta come se avesse comperato una merce di seconda qualità; «E dov'è il vero Tirolo?» aveva chiesto: le era stato risposto: «A Innsbruck»; già, ma lì non ci si poteva andare in quei tempi. Ma una signora ebrea viveva ancora indisturbata nella

sua villa, tra i suoi mobili e i suoi ritratti di famiglia (uno di quei ritratti, una fotografia colorata dell'Ottocento, aveva la delicata magia d'un quadro); e noi, al termine del nostro soggiorno, pensavamo già di fissare per l'anno seguente una casa rustica incantevole, con logge tutte piene di gerani rosa. Ma l'anno seguente la guerra era veramente arrivata, e non sarebbe passato molto che la povera signora ebrea avrebbe fatto l'ultimo viaggio in un vagone piombato.

Già al nostro ritorno a Roma ci venne fatto d'osservare che molti dei nostri conoscenti eran relitti d'un'Europa in disfacimento. C'era un ex direttore dell'Albertina di Vienna che aveva perduto il posto per ragioni razziali, c'era un vecchio conte polacco, trepidante come un'alberella, coi pochi capelli che oscillavano sul capo, i muscoli che vibravano a fior di pelle, e la voce rotta in un ansimare d'ossequi (parlare con lui era penoso come osservare un film tremolante), c'era una giovane signora polacca ossessionata dal ricordo d'una fuga da Parigi al sopraggiungere dei tedeschi, un violoncellista maltese cacciato dalla Germania perché la moglie era ebrea, un critico d'arte tedesco pure emigrato per ragioni razziali, un critico olandese che aveva perduto la sua fortuna nel crac di Wall Street nel 1929 e viveva molto modestamente a Roma dove una volta il suo salotto in un antico palazzo romano era stato celebre per i concerti di musica da camera, c'era infine Mrs. Eugenia Strong, combattuta tra l'orgoglio della sua nazionalità inglese e l'ammirazione per *dear Musso*, che, lasciata in pace dal regime e vista di mal occhio a Londra, angustata per non ricevere più inviti alle conferenze che soleva onorare con la sua

presenza in prima fila, si concentrava ora in una monumentale opera sul Vaticano a cui gli anni e gli acciacchi veramente non le permettevano di dedicarsi in modo efficace.

Del resto si vedevano i soliti amici italiani, e le domeniche s'andava ancora in casa Cecchi. In ottobre Cecchi s'accingeva a partire per Weimar dove aveva da tenere una conferenza sulla letteratura italiana contemporanea. Felicitavamo Ungaretti, nominato alla cattedra di letteratura italiana moderna all'Università di Roma (nel gennaio del 1943 tenne una prolusione che lasciò delusi molti degli ascoltatori, tanto la figura dell'occasionale professore risultò inferiore a quella del poeta), felicitavamo Giorgio Pasquali per la sua nomina ad accademico, Pasquali che n'era stato così lieto che s'era slogato un piede saltando dalla gioia. A un concerto alla Sala Bianca a Palazzo Pitti, Pasquali s'era messo sull'ingresso per ricevere le felicitazioni di tutti. A un collega della Facoltà di Medicina, specialista ben noto, diceva: «Adesso puoi venirmi a fare una visita a casa» (alludendo all'idea di esser visitato gratis dal medico), e lo specialista aveva risposto: «Anzi, domattina io faccio lezione alle dieci, tu vieni a fare una visita a me, e io ti presenterò ai miei studenti e farò una lezione su di te». Anche gli onori d'un regime che, già si cominciava a vedere, era sull'orlo della rovina, facevan gola.

Ma i bombardamenti seminavano terrore. A Milano un gran mercante di vino era perito coi suoi impiegati nella cantina, avendo una bomba rotto i condotti dell'acqua e i tini di cemento del vino; e nell'acqua e vino commisti, come in un caso portentoso degno d'un epigramma di Marziale, quei miseri eran periti. A Firenze molti

sgomberavano nelle campagne. Un uomo con un ciuchino che tirava un carretto carico di comuni masserizie, con in cima il «prete» per scaldare il letto, mormorava tra sé mentre spingeva il ciuco su per la salita di Via Bolognese: «E' sarebbe bella che poi unn'avessero a venire!». Oh, se sarebbero venuti! A Firenze, e come! perfino in quel Borgo San Jacopo dove Berenson e Bianchi Bandinelli avevano sgomberato molte cose di pregio come in posto protetto da ogni offesa per la vicinanza d'insigni monumenti. Ma sarebbero venuti pure a Roma. A Roma dove s'era rifugiato in un incantevole appartamento panoramico in Via Rasella un amatore e collezionista di curiosità, parente di grandi industriali di Milano, dalla quale città era stato cacciato dai bombardamenti, e nel marzo del 1943 sulla sua terrazza da cui si scopriva tutt'intorno la parte più antica e nobile di Roma, io, lui e De Pisis bevevamo cognac in pesanti bicchieri irlandesi di cristallo, mentre a mia moglie lo squisito anfitrione aveva dato un di quei bicchieri di Baccarat, con agemine fin di secolo, che fabbricavano apposta pei granduchi russi. Offriva anche pasticcini da *dessert*, d'anteguerra, di cui aveva acquistato una rimanenza a Firenze, e De Pisis lodava quei pasticcini, e il pollo cotto al giusto punto di tenerezza, e il *trifle*, e i libri rari, e perfino la pronunzia italiana di mia moglie a cui aveva chiesto se era toscana; si estasiava poi su un paravento dipinto da lui stesso, che chiedeva all'anfitrione di restituirgli in cambio di qualche altra cosa, e quello gli osservava che solo la montatura gli era costata mille lire. Su un tavolo c'era un magnifico mazzo di garofani rosa, rossi e bianchi accomodati dal servitore; De Pisis osservava che anche il suo Gino in tali cose rivelava di queste finezze.

Meno raffinati i parassiti che vidi intorno a Benedetto Croce in casa Craveri, in quello stesso mese di marzo; anzi addirittura scalagnati, pelati, uno gobbo con occhi dilatati dalle lenti, un altro col colletto orribilmente sfrangiato: assisa conveniente ai lacchè d'un padrone il quale cogli anni aveva assunto un aspetto trasandato o addirittura ripugnante che avrebbe potuto meravigliare chi non si fosse ricordato di consimili casi di tanti altri uomini grandi. Uno dei parassiti dichiarava di cercar sempre ansiosamente di leggere i libri di cui parlava la *Critica*; ora per esempio che Croce aveva scritto su una scelta di opinioni di Montesquieu, aveva interessato un amico funzionario al Ministero degli Esteri perché gli procurasse il libro in Francia, e diceva in napoletano a Croce: «Mi piacerebbe averlo perché in quel vostro bellissimo articolo c'era un...» e terminava la frase con un gesto avvolgente della mano, quasi a significare un certo modo elegante di presentare. A me costui diceva della sua devozione a Shakespeare, che poteva leggere solo in traduzione, e spendeva il tempo a confrontare le varie versioni tra loro, non essendogli accessibile l'originale. Croce era lieto perché un libraio di Roma gli aveva riservato una copia, rarissima, della *Regina di Scozia* di Federico della Valle. Neanche a lui i bombardamenti avevano tolto il gusto di raccogliere libri; alcuni suoi libri rari, tra cui un'edizione di Campanella, li aveva messi in una cassetta di sicurezza alla banca. Poco tempo prima, mentre aiutato dal genero metteva sul carro i libri da mandare a Sorrento, era venuta una fulminea incursione aerea non lontano dalla sua casa, e in quella occasione un professore suo conoscente era rimasto ucciso: decapitato, il

corpo aveva seguitato a fare alcuni passi, a quella vista una donna era scoppiata in una risata isterica, ed era impazzita. Non erano molto nuove le cose che Croce diceva sui tedeschi, sulla loro militarizzazione che ne faceva macchine implacabili del male, mentre un napoletano poteva far del male, ma il momento dopo poteva anche dar prova di buon cuore. I tedeschi avevano avuto un solo poeta, Goethe, ma altri s'erano messi in testa di far poesia programmatica, e s'eran sciupati.

Il primo di maggio, una giornata grigia, piovigginosa, la principessa Pallavicini riunì in casa sua alcune persone per presentarle alla principessa di Piemonte; tra queste ero anch'io. Appena giunse il personaggio regalò un servo s'affrettò a chiudere tutte le persiane, e la luce artificiale, e il fatto che alle pareti pendevano comici vuote dei quadri, davano al vasto appartamento un aspetto tetro, umiliato, come d'una chiesa il venerdì santo. Mentre attendevo il mio turno d'essere ricevuto, la principessa Pallavicini mi parlava di letteratura: i romanzi italiani l'annojavano, non c'era tra noi un Galsworthy; riteneva che dopo la guerra ci sarebbe stata un'esplosione di misticismo. Quando fui introdotto alla presenza di Maria José, m'accorsi che non sapeva bene, o non si ricordava chi fossi, quantunque a suo tempo Carlo Piacci m'avesse assicurato che essa aveva letto con molto interesse il mio libro sulla sensibilità romantica. Mi chiese se mi occupavo di filosofia, le dissi che se mai il mio *hobby* era la storia dell'arte; ci fu qualche timido accenno di politica, alla probabilità d'uno sbarco degli inglesi in Italia, ma né io dovetti fare impressione sulla Principessa, né, del resto, lei ne lasciò alcuna su

di me, fuor di quella d'una signora un po' stanca, dagli occhi spenti e dalle idee confuse.

Ricordo come in un sogno una sera, la sera del giorno dell'invasione della Sicilia. Pel tramite del nostro amico il critico d'arte olandese, eravamo stati invitati a casa d'un giornalista tedesco che non avevo mai visto prima né rividi mai più, in Via Cuboni, in un giardino illuminato dalla luna, dove ci offrirono birra proveniente dalle provviste degli aviatori tedeschi (presto avremmo goduto simili favori, ma da parte americana). Languiva la conversazione condotta un po' in tedesco un po' in italiano. Venivano riferiti particolari raccapriccianti dei bombardamenti di Colonia: il fosforo liquido ardeva per le strade; si parlava di gente carbonizzata nei rifugi, di uomini grossi che si mummificavano e rattrappivano come i macabri trofei dei cacciatori di teste; c'era chi lodava il discorso del Duce per il suo equilibrio, e quello di Giovanni Gentile per la sua sincerità; c'era anche chi parlava di furti nelle vicinanze della casa, in Via Mercati, dove i ladri avevano cloroformizzato bambini, bambinaia e genitori, e rubato gioielli e altro; ma uno di noi era soprattutto ansioso, Biagio Pace, che aveva la famiglia a Comiso, dov'era sbarcato il nemico. Andando via, vidi nell'ombra il critico olandese che si sgocciolava una bottiglia di birra; chi sa quando avrebbe potuto berne ancora!

Pochi giorni dopo, il 19 luglio, mentre correggevo le bozze di *Fiori freschi*, vidi dalla finestra della camera da pranzo le fusoliere oro e argento d'una formazione di bombardieri alta sui tetti, e i pennacchi di fumo dell'antiaerea. Si udivano esplosioni, seguite da pause tra ondata e ondata di aerei. Nel pomeriggio io e mia moglie

ci recammo in bicicletta al quartiere prenestino che era stato colpito. Abitava da quella parte un antiquario, Borelli, di cui avevo spesso visitato le collezioni; la casa che sorgeva nel suo giardino, il «rustico», era stata centrata da una bomba. Borelli, in gabardina e berretto, tutto coperto di polvere e come inebetito, andava attorno raccogliendo con gesti incerti e meccanici quel che poteva estrarre di sotto le macerie. Rientrando a casa aveva trovato sotto l'arco del suo portone un operaio morto, col basso ventre squarciato. Per tutto il quartiere s'aggiravano come sonnambuli gli abitanti delle case sventrate; povere famiglie che trascinavano via quel che avevan potuto salvare, materassi, valigie e involti trasportati su biciclette; e guardavano in su verso le stanze che fino a ieri erano state il loro nido appartato, ora esposte agli occhi di tutti, spesso rese grottesche dal capriccio del bombardamento: così ricordo una fila di cravatte che pendeva nel vuoto. Dietro Porta Maggiore, in uno spiazzo, una tela copriva i morti, vigilati dai carabinieri. Ma fu soltanto alla vista della Basilica di San Lorenzo che mi vennero le lacrime agli occhi; quella facciata distrutta, quell'opera d'arte scomparsa che era durata tanti secoli da identificarsi per me quasi con l'eternità, mi commoveva più della morte degli uomini.

Il giorno dopo, mentre uscivamo dalla casa d'un'amica di mia moglie che aveva trovato un appartamento a Leonessa per lei e per Lucia (dove poi non andarono), vedemmo un alone rosa nel cielo dalla parte del sud. Dissi subito che doveva essere un incendio, poi pensai che fosse il sorgere della luna. Ma un incendio era. Pedalammo verso il Viale del Re, e presso il Ponte Sublicio vedemmo le case di Monteverde

in quel riflesso rosa, d'un rosa delicato con lievi nubi di fumo nel chiaro turchino dell'afosa notte d'estate. Era un grande deposito di legname che ardeva. Così era finita l'illusione dell'intangibilità di Roma.

In quella calda estate, fra il trambusto delle notizie allarmanti (a un certo momento s'era creduto che volessero mettere l'alto comando tedesco alla Chiesa Nuova, vicino a noi, a un altro ci dissero che un treno di munizioni stava per saltare all'aeroporto del Littorio, e aprimmo tutte le finestre), Lucia soffriva. Cercavamo di portarla all'aria all'Orto Botanico, o in qualche altro giardino non lontano da casa. Ricordo un giorno, doveva essere il 22 luglio, che sull'Aventino, presso quella che sembrava una fattoria abbandonata, coi vetri rotti, le stalle deserte, e una fontana solitaria, mi parve d'essere lontano da quell'ansia che era diventata la nostra vita, rifugiato in un mondo antico, dove avesse finito di passare la storia, e tutto fosse dilapidato e squallido, sì, e quasi fossile, ma calmo, lontano dalle città e dai loro pericoli e disastri.

Tripudiò Roma la sera del 25 luglio? Ci furono grida di gioia, clamori di sollievo, voci come «È finita coi papponi!», «Viva la pace!», ma quel che mi colpì soprattutto fu l'aria sbalestrata della folla, quasi che, ora che il regime tanto invisibile era caduto, la gente si sentisse come un animale liberato dalla gabbia, che non sa dove volgere i passi, o come la turba di schiavi in *Tamango* di Mérimée, che, rimasta padrona della nave, non sa guidarla. Sulla folla confusa, in Piazza Venezia buia, alla fioca luce d'un fanale, si agitava mollemente una flaccida bandiera tricolore, come portata da braccia inesperte.

Ripenso a quell'estate come a una malattia, e mi pare ancora di sentirne in bocca il sapore impastato, metallico, un sapore di febbre, di delirio. Ricordo come in una visione d'incubo gente che correva, dardeggiava da tutte le parti, come rondini, come balestrucci, in Campo di Fiori, all'annuncio dell'armistizio; mi rivedo a cambiar l'acqua a un vaso dov'erano zinnie e asteri e amarilli rosa, il cui profumo, dopo una notte insonne, mi dava la nausea. «Ma che bella notte!» commentavan tra loro con amarezza, in cui voleva esserci del sarcasmo, delle comari alle finestre di Piazza Ricci; lì in piazza il gattino della fabbrica di yoghurt giocava con la mamma. Ricordo d'aver portato bozze alla sede della Casa Sansoni e d'aver incontrato Fortunato Gentile che ce l'aveva con Badoglio: era fuggito, fuggito coi suoi milioni! Diceva che il Duce era morto di crepacuore a Campo Imperatore, e io gli replicavo che la colpa di tutto era di quel giocatore infernale che suo padre aveva appoggiato, e che mi dispiaceva che proprio suo padre l'avesse appoggiato. Pangella, l'impiegato dell'editore, era stato a Frascati con un'autoambulanza per prendere feriti; il paese era tutto una rovina. Io rivedevo una scalinata a Frascati, e in cima appariva a un tratto una processione di ragazze vestite di lilla, col capo velato di nero, e con ceri in mano: erano scalze, pregavano per la pace. Le avevo viste quattro anni prima, di settembre, quando io e mia moglie con la bambina, appena tornati precipitosamente dall'Inghilterra, eravamo andati lassù per evitare a Lucia i calori ancora estivi di Roma. Quante di quelle ragazze erano morte nel bombardamento? Ricordo, uscendo dall'Orto Botanico con Lucia, uomini del popolo sparuti, eccitati, che chiedevano armi alla

caserma dei carabinieri lì di fronte; ricordo, il dieci settembre, allarmi, cannonate, un soldato che passava per Via Giulia solo, con l'elmo di ferro in mano come se questuasse, più tardi due file di granatieri stanchi, polverosi, sudati, scorati: mentr'erano ancora lontani, vedendoli così scuri (i visi e le mani erano anneriti dal fumo della battaglia a Porta San Paolo), alcuni popolani avevano esclamato: «Ih! so' li negri!» credendoli truppe di colore americane. Pioveva dal cielo giallo stancamente. Si sentiva un crepitare di mitragliatrici. Poi alle cinque gli spari si fecero vicini, rimbombarono dal Gianicolo. Mi rivedo incamminato verso Piazza Venezia con Giuliano Briganti. Adesso era spiovuto. Un autocarro con dei giovanotti armati veniva fermato da alcuni ufficiali che li facevano scendere; a Piazza Venezia il Vittoriano era occupato da soldati, passava un'automobile con tre ufficiali italiani, uno aveva avvolta al braccio una bandiera bianca. Via del Mare era sbarrata; dal Vittoriano un soldato ci diceva di tornare a casa, che cercavamo pasticci, ci puzzava il benessere. Mi rivedo, all'uscita dell'appartamento abitato dall'antiquario Morandotti a Palazzo Massimo (Morandotti era amico di Giuliano), dove avevamo raccolto altre voci, mi rivedo alzare gli occhi a una terrazza bianca in alto a destra, al di là del cortile del palazzo: contro il cielo pallido c'erano sette figure nere velate cheolgevano il dorso. Erano monache, parevano un conciliabolo di arbitre dei destini degli uomini.

Al mio ritorno a casa la domestica mi avvertì che s'era rifugiato da noi un giovane amico che era stato uno dei più accesi antifascisti, coraggioso al punto di recarsi di notte sulle sponde del Tevere a dipingere sui muraglioni in

grossi caratteri scritte sovversive. Ma ora, al rumore delle cannonate, il coraggio pareva averlo abbandonato d'un tratto. Passeggiava su e giù per la casa, diceva la Teresa, agitato, smarrito, contraendosi tutto a ogni colpo di cannone. E benché lui ci dicesse di venire da Porta San Paolo dove era stato sul punto di unirsi ai granatieri che combattevano «gagliardi», il suo contegno allora e durante la notte che passò sotto il nostro tetto ci lasciò molto perplessi.

Non fu la sola persona che ospitammo in quei mesi. Da quando s'insediò il comando tedesco, Roma divenne una specie di pista per la caccia all'uomo. Si nascondevano tutti: antifascisti, ebrei, ufficiali, giovani dal 1910 al 1925 soggetti al servizio del lavoro, carabinieri, ex fascisti importanti che non volevano aderire al regime repubblicano, prigionieri inglesi evasi. Mi nascosi anch'io per una settimana, quando nell'aprile del 1944 pareva che volessero trasportare al nord gl'impiegati del Ministero dell'Educazione e i professori universitari, e mi nascosi proprio al piano superiore, in casa di Giuliano Briganti, senza sapere che Giuliano faceva parte d'un gruppo di sinistra, e avrebbe potuto da un momento all'altro correre più pericolo di me! Ospitai nella mia casa il critico d'arte ebreo austriaco, un ospite così discreto e ossequioso che non entrava in una stanza senza prima picchiare due col pettini accanto alla porta (tutte le porte da camera a camera erano sempre aperte), e faceva ciò anche se l'accompagnavo io e lo invitavo a passare per primo. Aveva un solo vizio, di fumare a catena, sicché i pochi soldi che aveva li spendeva procurandosi dal portiere sigarette acquistate sul mercato nero; se non fumava diventava

nervosissimo, a volte frenetico. Ospitai una notte l'antiquario Arduini, minacciato di ricatto da un sedicente milite delle SS. Mia moglie si occupava a raccogliere indumenti pei prigionieri inglesi, e riceveva anche certe persone che, se fosse stata scoperta la loro natura, avremmo corso un pericolo mortale. E forse lei visse, o credette di vivere, in un clima eroico. Quanto a me, un grande avvilitamento s'era impadronito di me da quando, subito dopo l'occupazione tedesca, alla radio una voce moscia, con l'accento d'un dialetto del sud, aveva dato le notizie, seguite da una canzonetta: «Oh che vaga nuvoletta, Gira il mondo in fretta in fretta»; e poi la voce bastarda aveva ripreso la trasmissione rileggendo il proclama di Kesselring che stabiliva la legge marziale tedesca in Italia.

Riguardo le pagine d'un diario che tenni in quei tristissimi mesi. Come angusta, meschina, irrespirabile s'era ridotta la vital Le mie note, a rileggerle, mi sembrano quelle d'un'altra persona, di qualsiasi persona in quei giorni. Nell'illusione che fosse un nascondiglio efficace, avevo murato in una nicchia nella camera della domestica (una volta era servita pel portapranzi che veniva su dalla cucina, quando i marchesi Ricci occupavano tutto il piano nobile e il mezzanino) alcuni oggetti di valore e capi di vestiario; ma dove avevo nascosto la mia anima? Perché, a ri-leggere quel diario, mi sembra d'essermi adeguato allora alla folla anonima, che freme, paventa, guarda verso terra come un animale in cerca di cibo, e qualche volta si ricorda della sua umanità (*iussit erectos ad sidera tollere vultus...*) e guarda verso il cielo come a una lontana speranza. Forse bisogna essere santi od eroi perché lo spirito si affini nell'oppressione; per chi non ha in sé né la stoffa

d'un eroe né quella d'un santo sono state scritte invano le parole d'una famosa poesia di Richard Lovelace:

*Stone walls do not a prison make,
Nor iron bars a cage;
Minds innocent and quiet take
That for an hermitage;
If I have freedom in my love,
And in my soul am free,
Angels alone, that soar above,
Enjoy such liberty.*¹⁶

Certe anime son come piante tenaci che spezzano le pietre; altre son come fiori, che s'avviliscono se mancano loro l'aria e la luce. Non ho vergogna di dire che la mia anima non è delle prime.

Avevo pensato di dare a questo punto del mio libro un gruppo di pagine di quel diario di guerra. Ma mi è stato osservato che esse eran banali e piatte e contrastavano col tono del resto del libro: un deprimente grafico di basse temperature. Perciò ho finito per trascrivere solo la pagina conclusiva di quella lunga agonia d'umiliazione.

«*giugno 1944.* — La mattina cannonate a regolari intervalli, come quando ci fu il combattimento dell'otto settembre. Pare che sparino da dietro il Gianicolo. La mattina e il pomeriggio seguitano a sfilare soldati tedeschi stanchi, sudati, ma armati fino ai denti, pel Corso Vittorio, pel Lungotevere, tra gente seduta sulle spallette, allineata lungo le strade, gente scamiciata, sporca, silenziosa. Non ridono, non disprezzano, non commiserano. Vecchia civiltà. L'antica folla romana, tra gli antichi monumenti, vede ancora una volta un esercito in rotta, sa e

tace. Aeroplani in picchiata fanno gran chiasso verso le due. Mitraglia-menti. Vibrano le finestre semichiusse. Buffi autoveicoli di tutti i generi: alcuni paiono ciabatte su ruote, come in un quadro di Bosch. Uno enorme, come un carro carnevalesco a gradinate, con soldati scamiciati e scomposti: un cannone è nascosto sotto le frasche. Un'aria di carnevale macabro. Con Giuliano vedo sul Lungotevere una circolare interna carica di soldati tedeschi abbattuti, cionchi. Passiamo pel Corso Vittorio.. Proprio qui, quattro anni fa, la folla tornava da Piazza Venezia, atterrita dal discorso del Duce che voleva la guerra, volti disfatti contro il sole che calava. Quando passarono le Giovani Fasciste, qualcuno aveva osservato: "Non troverete marito". Oggi ci si avvicina un vecchio dall'aspetto piuttosto degno e chiede l'elemosina: "Sono uno sfollato".

«La sera tra le otto e mezzo e le nove si sa da quelli che hanno la luce della Tiburtina (noi della Società Romana siamo al buio) che gli americani sono a San Paolo. La gente alle finestre e sui poggiali si agita ed è contenta. Poi nel crepuscolo — ancora si odono colpi di cannone — il pianista che abita di faccia in Via Monserrato, suona le battute della vecchia Marsigliese, il vecchio inno dell'uomo libero, che sempre dà un tuffo al cuore».

Sollevo gli occhi dal diario e rivedo quella finestra da cui ora non viene più il suono del pianoforte. Guardo intorno nella stanza. Ci sono due quadri di Leonor Fini, la piccola sfinge che dipinse per me, per una bellissima cornicetta che avevo acquistata, e l'*Aurelia* color d'acqua di mare. Sono, insieme col ritratto di Donghi, i soli

quadri moderni della stanza, e i ricordi che essi suggeriscono hanno il colore plumbeo degli anni di guerra.

D'un'altra guerra, d'un'altra rivoluzione parlano due acquerelli di Saverio della Gatta, datati 1799, che fiancheggiano il cassettone. Uno rappresenta l'Immacolatella contro lo sfondo del Vesuvio e delle flotte inglese e borbonica ancorate nel porto di Napoli. Sulla riva le truppe francesi, dopo la resa di Castel Sant'Elmo, incolonnate da militi borbonici, s'imbarcano, mentre gl'inglesi sono accolti dalla folla con manifestazioni di gioia (una popolana si curva fino a baciare la terra). L'altra è una scena truce. Presso al Ponte della Maddalena, tra le statue di san Gennaro e di san Giovanni Nepomuceno, le truppe del cardinale Ruffo (alcuni soldati son vestiti all'orientale, con brache e turbante) allineano i patrioti contro un muro e si apprestano a fucilarli. I patrioti son seminudi; uno in camicia ha ancora in capo le feluca piumata dell'esercito repubblicano. Sventolano i bianchi vessilli borbonici, mentre sulla sinistra spiccano un cannone e una gran croce di legno inclinata. La stessa pittura, ad acquerello su pergamena, orna il coperchio della scatola di mogano contenente il servizio da caffè in porcellana della Real Fabbrica di Napoli che Ferdinando IV e Maria Carolina donarono al cardinale Ruffo. Codesto acquerello è sormontato dalla scritta: «Eterna nostra riconoscenza».¹⁷ Così l'Italia di Mussolini ringraziava i tedeschi, così l'Ungheria di Radar ha ringraziato i russi, e d'eterno non c'è che il passare del cieco pesante carro della Storia sui corpi degli uomini.

Tra le due tempere di Saverio della Gatta, che dovette ritrarre quelle scene dal vero (Gino Doria

dichiarò «preziosi documenti» questi miei due quadri), sta un acquerello idillico, probabile modello d'un frontispizio di libro. Contro un cielo bianco una scena montuosa; una giovane coppia in costume classico s'avvia verso un gruppo di colonne in rovina tra cui si leva un bianco riquadro di lastre di marmo, destinato, a quel che sembra, a recare il titolo dell'opera a cui questo schizzo era destinato. I colori son freschi, e la scena pure spira un'aria fresca, un'aria di montagna dove tutto è vivido dopo una recente pioggia. Dinanzi a questo quadretto son posati sul marmo scuro del cassettone un portagioielli con specchio e due bottiglie da acqua di Colonia, alte fiale di cristallo nello stile «gotico cattedrale», di moda sotto la Restaurazione, calate in guaine di bronzo con un classico fregio di donne alate dal busto ignudo terminante in un cespo di foglie decorative. Una simile creatura mitologica, d'un bronzo di bella patina verde, sostiene uno specchio tondo sul *secrétaire*, in mezzo a due piccoli Atlanti che recan ciascuno sulle spalle un curioso strumento: un disco dorato, con al centro una serpe attorta le cui spire fungono da sfere, reca una numerazione da 0 a 9, e dalla parte superiore del disco si dipartono due sottili tubi verticali raccordati da un perno intorno a cui ruotano due lunghi indici di rame argentato. Il disco dorato reca inciso dietro il nome del fabbricante: «Trintzius mécanicien»: nell'interno di esso è un sistema di rocchetti per cui il moto degli indici argentati è comunicato alle spire della serpe attraverso a cordicelle che passano per quei tubi. L'antiquario da cui acquistai questi curiosi oggetti non me ne seppe chiarire la destinazione,¹⁸ e tra le persone interpellate, chi mi parlò di goniometri, chi nientemeno che di

modelli di telegrafi ottici, finché l'amico Emilio Sioli Legnani mi chiarì trattarsi di «aspini», cioè quelle specie di arcolai che si usavano per determinare il titolo (rapporto tra lunghezza e peso) della seta (o del cotone). Sull'aspo propriamente detto si metteva la matassa, girando la manovella la seta s'arrotolava su una specie di gomito segnando sul quadrante la lunghezza: questo gomito — o matassina — pesato, dava il titolo in rapporto alla lunghezza. Quanto a Jean Henri Trintzius, stipettaio probabilmente d'origine prussiana, nel 1790 aveva una fabbrica in Rue du Faubourg-St.-Antoine, poi aprì una vendita di mobili e di accessori d'arredamento in Rue Saint-Marc, all'angolo di Rue Feydeau; fallì nel 1803. Ma che fosse proprio quest'ebanista il «mécanicien» dei miei aspini, mi par dubbio; è possibile che si tratti d'un altro membro della stessa famiglia? Un altro curioso soprammobile è sul tavolino accanto al letto: un portaorologio d'ottone, in forma di panoplia in cui alle armi romane si affiancano le barbariche, l'elmo di Vercingetorige sormontando il vano ad acquasantiera in cui si posa l'orologio per la notte.

Tra i pannelli di *papier peint* di Réveillon ho collocato quattro tempere del Bartolozzi o d'un artista a lui molto vicino¹⁹ riproducenti le divinità dei pennacchi della Sala di Psiche alla Farnesina, Giunone, Venere sul cocchio tirato da colombe, Venere e Giove con Amore, spiccati sul fondo di vivo cobalto che doveva essere l'originario colore prima che moderni restauri lo riducessero d'un pallido polveroso cilestrino; inoltre una stampa a colori del primo Ottocento che s'ispira al motivo alessandrino di Venere addormentata mentre un'ancella conduce via una schiera d'amorini (questa immagine si trova

appropriatamente sopra il quadro con l'effigie di Cupido), e un pannello di porcellana a rilievi bianchi su fondo verdolino, con soggetto troiano, un'imitazione continentale delle eleganti teorie di guerrieri e di numi di Wedgwood. Sotto il pannello che corrisponde alla testata del letto si trovano un disegno d'un gruppo di famiglia, di artista italiano del principio dell'Ottocento, e una curiosa pittura su vetro, «Cleonice che domanda la vita dello sposo», una scena di vivacissimi colori, sebbene rappresenti, in costumi greco-romani, uno di quei noiosi, melodrammatici temi storici tanto cari alle accademie neoclassiche. Nel mezzo della stanza pende un lampadario di bronzo a forma d'orbe stellato, che suggerisce la Notte, cioè il naturale clima d'una camera destinata al riposo e al sonno.

1. In un articolo di A. Laffut, *Le Meuble sous le Premier Empire*, in «Répertoire annuaire général de» Collectionneur» fondé par Ris-Paquot, Paris, à la librairie générale de» Beaux-Art», 1891-93, già si deplora questa decisione: «*Le "Garde-Meuble" lui-même, si riche en objets de cette époque — ou pour mieux dire, l'administration de l'État, dite du " mobilier national " — sacrifiant au goût public faussé, a fait vendre depuis la guerre, dans la cour du palais de Fontainebleau, au dépôt de la rue des Écoles et à l'École militaire, des meubles de style Empire, en assez grand nombre, pour la plus grande joie des antiquaires et des amateurs. Plusieurs des choses vendues, de cette provenance, font aujourd'hui l'ornement de somptueux intérieurs soit d Paris, soit en Amérique et en Angleterre. C'est ainsi que l'on trouve parfois dans le commerce, des mobiliers ou des pièces détachées avec les marques de la couronne et les initiales des palais impériaux ou royaux*».

2. Su questo particolare c'è disformità col mobile da me posseduto; ché anche ammettendo che gli *ornements sculptés* siano da identificarsi con gli acroteri scolpiti a palmette che sovrastano le teste *coiffées à la grecque*, queste sculture non hanno l'aria di essere mai state *bronzées*.

3. «Non so se l'hai fatto di proposito, ma il tuo ritratto mi è giunto proprio oggi, giorno del mio trentesimo compleanno. Naturalmente è stato il più delizioso regalo che io abbia ricevuto in questa circostanza. Credo di guardarlo con più affetto ancora di quanto io non guardi la psiche Direttorio, il superbo specchio a bilico, assolutamente unico, che ho regalato a me stesso oggi — uno specchio che vale 52 sterline o 7000 lire italiane: non sono uno sciocco? Ahimè, quando vedo una cosa bella, non so resistervi: debbo averla: con gli specchi, i mobili e i libri, fortunatamente, è solo questione di soldi; con gli esseri umani, sfortunatamente, le cose non van così lisce».

4. «Ma anche tu, che mi consideri con tanto disprezzo, potrai difficilmente aspettarti che io accetti un dono che è soltanto una lustra per coprire gl'insulti della tua lettera».

5. «Mi pare che abbiamo portato le cose a un punto veramente cretino, non è vero? Mi dispiace assai, perché nonostante le circostanze e i nostri rispettivi temperamenti spinosi, credo che avremmo potuto avere un bel po' da dirci e da darci l'uno all'altra. L'abbiamo sciupato in beccate e proteste. Ma posso assicurarti che mi rendo conto di averne altrettanto colpa quanto te. Io ho una capacità di essere resa felice da minuzie, ma in fondo al cuore sono profondamente annoiata di me stessa... Addio, Mario, se tu sapessi quanto bene ti ho voluto, non faresti così poca stima di me. Se ci scriviamo di nuovo, evitiamo di bisticciarci. Considerami una stupida matrona inglese e trattami con gentilezza».

6. «È una grande palla di vetro blu. L'ho vista in quel piccolo negozio d'antichità sotto i Christmas Steps dove vedemmo quella serie di Grida di Londra di Wheatley. La vecchia bottegaia mi disse che era una palla di strega, fatta di vetro di Bristol, e che era un sicuro talismano contro l'influsso delle streghe. Non immagino che ci sia niente di giusto in ciò, ma ho pensato che, se ci fosse, mi sarebbe piaciuto di darti la palla in parte perché potesse ricordarti Bristol, e in parte, se stregoneria significa depressione e timori malinconici, perché tu hai bisogno di protezione contro di essi più di tanti altri, mio povero caro. In ogni modo mi piace il colore, e spero che ti piacerà».

7. «E quando venne la tua lettera di Natale, sebbene avrei voluto cambiare la situazione se avessi potuto per te, mi rese in quel punto e mi ha reso da allora, in un modo strano, illogico e interamente fantastico, molto più felice e più pronta ad accettare la vita. Io non so perché debba aver avuto su di me quest'effetto, se non che io sentivo di aver fallito in tutto ciò che avevo sperato, e che tu mi facevi sentire che forse dopo tutto io non ero un fallimento tale...».

8. «E per favore non essere offeso o irato con me, ma non credo che cercherò di vederti, almeno, non da solo».

9. «Caro Mario hai proprio ragione. È meglio che non ci scriviamo più. Ma piacerebbe di dir prima che mi rendo conto che

io merito biasimo quanto e che mi rammarico assai della mia frettolosa e sgradevole lettera. Addio».

10. Questo scritto è del 1945.

11. [L'ho venduto nel 1973]

12. «...silenziosa guardarlo con una tal fissità di devozione, che il vecchio, sebbene in forse, senti la lusinga, e talvolta solea lusingare il suo proprio desiderio d'amore, nella sua età avanzata, e quasi credere lei sincera: ch   cos   talvolta oscillava, ma l'altra stava attaccata a lui, fissa nel suo volere, e cos   passarono le stagioni».

13. «A quale richiesta per quale strano favore» egli disse «sono il preambolo, o Vivien, questi tuoi graziosi stratagemmi e queste tue birichinate? eppure abbiti i miei ringraziamenti, ch   queste cose hanno rotto la mia melanconia».

14. «O Vivien, quanto a te, tu credi d'amarmi bene; quanto a me, io t'amo in qualche misura...».

15. «Balz   dal suo grembo dove s'era seduta, e si eresse rigida come una gelata vipera».

16. «Muri di pietra non fanno una prigione, n   sbarre di ferro una gabbia; gli spiriti tranquilli e innocenti prendono ci   come un romitaggio; se io ho libert   nel mio amore e son libero nell'anima, solo gli angeli che alti volano godono tale libert  ».

17. Questo servizio, come m'inform   l'amico Gino Doria nel novembre del 1948, pass   per eredit   a un pronipote del Ruffo, duca di Castronuovo Massanelli, e da questo alla sua vedova, duchessa Gaetani.

18. [Un'identica coppia mi    capitato di vedere molti anni dopo da un antiquario romano, che non potendosi render conto della loro destinazione, li credeva opera unica di un (olle. Stent   a credermi quando gli spiegai di che si trattava].

19. [Fabrizio Apolloni ritiene che siano di Michelangelo Maestri perugino]

SALETTA DI PASSAGGIO

Dalla sala da pranzo rinfilata di porte, che dalla finestra dell'ingresso sta in linea prospettica col ritratto sopra il pianoforte del salone, conduce a un passaggio illuminato al lato sinistro da una finestra che dà su Piazza Ricci. Dalla soglia, volgendo lo sguardo all'ingiro, si possono vedere: dietro le spalle la camera da pranzo e più in là i portafiori dell'ingresso; di traverso a sinistra una parte della camera da letto; di fianco a destra, al di là d'un'altra porta, una porzione della camera di mia figlia; davanti, la saletta che ho chiamata «di passaggio»; e di fronte, al di là di una porta inquadrata in una mostra di noce con fregi di legno dorato a mazzolini di fiori simmetrici, opera, sembra, d'un intagliatore Cresca (proveniente dalla casa Centurione Scotto di Genova o da Castel Govone, dove incorniciava, pare, le finestre di una biblioteca), una parte dello studio o salone. Sicché questo è un punto diciamo così panoramico, che permette di godere il complesso degli ambienti in tutta la varietà dei diversi colori dei parati, e nella ricchezza dell'arredamento. È uno dei vantaggi della disposizione a *suite*, un effetto di parata che non esiste più negli appartamenti moderni, il cui criterio informatore sembra lo stesso di quello che presiede alla distribuzione delle cabine d'una nave. Nelle case d'oggi son soltanto la camera da pranzo e il soggiorno a dare qualche impressione di spazio. Tutti gli altri vani sono stanzette di pochi metri, bagni e

servizi ricavati più o meno accortamente col minimo sciupio di spazio. Oggi la casa è *machine à habiter*, alveare di linde cellette d'aspetto un po' clinico che, a chi è avvezzo all'ampio respiro d'un vecchio palazzo, può magari dare un senso d'angustia claustrofo-bica. L'effetto di parata che può godersi dalla soglia della saletta di passaggio colpisce soprattutto quando il salone è illuminato dal sole, ogni mattina, o a certe ore del pomeriggio dei mesi estivi, o quando si accendono i lampadari delle varie stanze; allora specialmente lo spettacolo merita un aggettivo, «sfarzoso», che non uso senza qualche esitazione: esitazione che giustificano il logorio che ha subito codesta parola dal tempo in cui fu usata dapprima dal veneratissimo da me Lorenzo Magalotti, e l'origine stessa della parola che risale allo spagnolo *disfraz*, simulazione, da cui il napoletano *sfarzo*, vanto menzognero. Ci sono due modi di godere della bellezza, quello di tenerla nascosta e di guardarne un pezzettino per volta, come fanno gli estremo-orientali con le loro pitture, e quello occidentale e più propriamente barocco, di vederla tutta scoperta, multipla, con un vago suggerimento d'infinità.

A me piacciono le gallerie di specchi che riflettono un ambiente all'infinito, quelle gallerie di specchi che il Poe (nella *Philosophy of Furniture*) mostra di detestare per «la farragine di effetti discordanti e spiacevoli» che ne risulterebbe; piace l'abbondanza di meraviglie che sollecitan l'occhio da ogni parte; il *fulcite me floribus* non mi spaventa (pur senza arrivare all'estetismo dannunziano che vedeva bellezza nella «morte profumata» della Pisanella, soffocata sotto una catasta di rose). Ciascuno ha una lista di piaceri che gli sono negati perché

non li comprende; io non comprendo ad esempio il piacere del bibliofilo che possiede un'edizione di lusso coi fogli chiusi e va in estasi per questo stato «nuovo di zecca» e vergine del diletto libro, come chi si gloriasse di non aver consumato un matrimonio. Ma comprendo benissimo il tripudio di Dante a contemplare nella celeste rosa dell'Empireo «ambo le corti del ciel manifeste»:

La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza
non si smarriva, ma tutto prendeva
il quanto e 'l quale di quella allegrezza.
Presso e lontano, lì, né pon né leva

.....

Vedi nostra città quant'ella gira:
vedi li nostri scanni sì ripieni,
che poca gente più ci si disira.

Non mi si accusi d'irriverenza o di bestemmia se applico il senso di questi versi a quel paradiso artificiale che è il mio appartamento. Di fatto anche i miei scanni son così ripieni che poco posto più c'è per altro. E questo è evidentissimo nella saletta di passaggio.

Il mobile più bello che l'adorna, quello che attira gli occhi fin dall'ingresso, è lui stesso così ornato, che più non si potrebbe. È una piccola consolle francese ¹ sostenuta sul davanti da quattro zampe belluine di bronzo decorate di viticci e di maschere faunesche e raccordate al piano del mobile da quattro sfingi di bronzo identiche a quelle che sostengono il lavabo di Giuseppina alla Malmaison, ispirato anch'esso al famoso tripode del tempio d'Iside di Pompei. La base del mobile, di mogano, reca sul piano, al centro, un fregio d'ottone intarsiato, e giro giro agli orli una modanatura d'ottone, su cui rimangono tracce d'oro: questo deporrebbe per

una data piuttosto dell'epoca del Consolato che dell'Impero. Ma poi la fascia del piano superiore e le lesene posteriori del mobile, che contengono uno specchio, sono stati decorati di bronzi con le caratteristiche rose della Restaurazione, sì che a chi guardi il mobile di fronte, tra ogni coppia di zampe e di sfingi spiccano i fregi dorati delle lesene. Inoltre il piano di pietre dure è incorniciato in un «kymation» di bronzo dorato, di un tipo che risale all'isola di Lesbo.

Ma a descrivere il fiorito piano di pietre dure anche un marmista ci si perderebbe. Nel palazzo di Schifanoia a Ferrara c'è una tavola di pietre dure, ciascuna col suo nome, che Giovanni Maria Riminaldi donò alla sua città nel 1762 per l'uso dei pittori e degli architetti, e se io potessi averne una fotografia a colori (come più volte cercai d'ottenere, ma invano, dai magnati della Città di Ferrara), la volontà del donatore, di giovare agli altri, e il mio desiderio, di sapere i nomi di tutte quelle pietre dure, troverebbero soddisfazione.² In eleganti specchietti esagonali disposti intorno a una stella centrale, pure di vari marmi, si posson vedere cipollino, portasanta, bardiglio riccio, rosso di Levante, onice verde, broccatello, diaspro di Sicilia, giallo antico, verde antico, africano, rosso di Francia, corallino, lapislazzuli, agata, lumachella, serpentino, alabastro orientale, porfido, pao-nazzetto, basalto, e altri marmi ancora. Quando nel 1930 vidi questo mobile esposto nella vetrina dell'antiquario Imbert di Milano in Via Monte Napoleone, non credetti ai miei occhi. Questo mobile, e la psiche napoletana della camera da letto, alzarono di colpo il tono del mio arredamento, che s'era da pochi anni iniziato con più modeste pretese. L'aspirazione alla sontuosità

c'era, a dire il vero, fin da principio, ma non speravo di trovare mobili illustri. Così poco ci speravo che avevo proprio pensato (rabbrivido al ricordo) di far copiare da uno stipettaio di Firenze nientemeno che la famosa psiche ovale sostenuta da sfingi (le sfingi m'erano parse fin da allora adorabili) del palazzo di Compiègne, e in una visita a questa reggia avevo proprio preso tutte le misure del mobile, alla cui riproduzione, che sarebbe stata assai costosa, fortunatamente ebbi a rinunciare per l'impossibilità di procurare le *appliques* di bronzo dorato.

La modestia dei miei inizi di arredatore è attestata da un mobile che si trova dirimpetto all'illustre consolle in questa saletta di passaggio. È una vetrina fiancheggiata da due colonne nere, con semplici capitelli di bronzo dorato decorati alla ruota di quei soliti fregi, precisi ma non peregrini, che si trovano in tutti gli oggetti di quella specie: di quei capitelli di cui un tempo esisteva gran copia presso gli antiquari e anche i rigattieri, ricavati dalla distruzione di mobili Impero dozzinali. Quando, come primo passo a un arredamento armonioso della mia camera da letto in Piazza dei Nerli, in cui il comò donatomi dal mio patrigno aveva piantato il seme d'una rivoluzione, mi proposi di sostituire l'orribile armadio a specchio di cui ormai non tolleravo più la vista, m'imbattei in una delle più grandi difficoltà che incontra chi si proponga d'arredare in stile Impero una camera da letto: la difficoltà di trovare un armadio. Ci sono tanti *secrétaires* Impero, né scarseggiavano un tempo i cassettoni, ma di armadi non se ne trovano affatto. Negli appartamenti storici troverete ogni sorta di mobili, ma non l'armadio; evidentemente i vestiti si tenevano in guardaroba. L'armadio per camera da letto è una creazione borghese, a cui

presto s'applicò lo specchio. Dovevano passare anni ed anni prima che mi capitasse di trovare un armadio Impero presso un antiquario. A Firenze gli antiquari mi consigliavano di trasformare in armadio un *secrétaire* di grandi proporzioni. Io, già avverso fin da allora alle trasformazioni, mi gittai sul primo mobile che mi parve plausibile, e in Via dei Fossi, dal Bianchini, acquistai la piccola vetrina nell'illusione di riporvi i vestiti dopo aver messo tendine di seta verde pieghettata dietro i vetri. Fu il mio primo acquisto (il comò, come ho detto, era stato un dono), e mi valse i rimproveri di mia madre, perché certo non potevo essere stato così sciocco da immaginarmi che in quell'angusto spazio entrassero i vestiti! Servi per molti anni per la biancheria, poi, sua destinazione naturale, per le porcellane.

I collezionisti di porcellane han poca o punta considerazione per quelle dell'Ottocento, come i veri filatelici non si curano, o non si curavano, delle emissioni moderne di francobolli. È lo stesso pregiudizio che un tempo faceva cessare alla fine del Settecento la rassegna dei mobili illustri. Non nego che il gusto delle poche tazzine di Vienna della fine del Settecento, provenienti dalla Villa Demidoff a Pratolino, e di quella di Dresda (Marcolini), che su fondo rosa reca delicate cineserie in *grisaille* e fregi dorati, tazzine che si vedono ora in uno degli scaffali della vetrina (alcune affatto simili a certe illustrate a colori nel volume di Richard Ernst, *Wiener Porzellan des Klassizismus* — Sammlung Bloch-Bauer — Wien, Amalthea Verlag, 1925), le proclami di lignaggio aristocratico di fronte alle altre contenute nella mia vetrina. Anche quella con una *Vue de l'Etna prise d'un jardin du Prince du Biscaria creusée dans les Laves de 1669*, a cui

fa riscontro sul piattino la *Vue prise à Castro Giovani l'antique Ville d'Enna, près du lieu où l'on croit qu'étoit autrefois situé le Temple célèbre de Ceres*, ha un'aria patrizia che la distingue dalle tazzine ottocentesche, pure di Vienna, con vedute del Prater e di Schönbrunn, o di quelle francesi di Dagoty con il *Pavillon de Breteuil à St.-Cloud* l'una, e con la *Vue du Parc de St.-Cloud* l'altra, per non parlar poi d'una tazzina Biedermeier con veduta di Monaco che rientra nella innumerevole schiera dei *souvenirs*. Quelle tazzine settecentesche hanno anche un altro segno di distinzione, il manico angolare, mentre quelle dell'Ottocento hanno l'ansa curva: e in quell'angolarità c'è uno stile più riservato, esclusivo, quasi altezzoso, come l'angolarità delle figure delle carte da gioco inglesi ha qualcosa d'araldico che le dichiara di sangue blu, infinitamente al disopra delle nostre dozzinali carte da gioco dalle linee sinuose per non dire addirittura borghesemente panciute.

Fu appunto il manico d'una delle tazzine di Dagoty che mi causò uno dei più vivi dispiaceri che io abbia mai incontrato nella mia esperienza di collezionista. Avevo acquistato quelle due tazzine a Parigi nell'estate del 1938 presso l'antiquario Fabius a Boulevard Haussmann, insieme con una *lampe-bouillotte*, e siccome tutto non mi entrava nelle valigie decisi, con quale oculatezza potete immaginare, di portare con me la lampada, e di spedire le tazzine per aereo in Inghilterra dove mi recavo per le vacanze. E una sera a Brighton, mentre c'era da noi il compianto Fritz Saxl del Warburg Institute, col quale parlavo della versione inglese dei miei *Studi sul concettismo* che doveva uscire nelle pubblicazioni dell'Istituto, mi fu recapitata la cassetta con le porcellane. Non vedevo l'ora che

Saxl se ne andasse per poter aprire quella cassetta, e quando finalmente, partito l'ospite, estrassi di fra i trucioli quei piccoli tesori, non feci in tempo a deliziare i miei occhi alla vista del fianco d'una delle tazze, d'un color verde cilestrino come l'uovo delle anatre, delicatamente screziato d'un disegno a graticcio, che mi sentii — stavo per dire — mi sentii mancare. Forse non proprio, ma qualcosa come uno sconvolgimento del sangue avvenne in me alla vista di una delle anse spezzata. La cassetta era stata evidentemente aperta dalla dogana inglese, l'implacabile dogana inglese, e risistemata da mani inesperte, sicché nell'ultimo tratto del viaggio era accaduta la piccola catastrofe. Soltanto i collezionisti di porcellane potranno comprendere il mio dolore. Giurai e spergiurai a mia moglie che mai più avrei comprato porcellane in vita mia, e detti la tazzina a restaurare a uno di quei bravi restauratori di porcellane come se ne trovano forse solo in Inghilterra: si chiamava Stewart Acton e aveva un negozio d'antichità a Brighton. Il restauro riuscì perfetto, l'assicurazione pagò il valore della tazzina, ma per me il piacere era stato oramai sciupato. Perché se dal punto di vista estetico la tazzina è come se fosse integra, quella tara la priva effettivamente della sua integrità. Poco sopra mi burlavo dei bibliofili che conservano esemplari *uncut and unopened*, e ora mi scalmano sulla verginità delle porcellane. C'è forse una contraddizione in tutto ciò, ma l'opinione, o pregiudizio corrente, in questo caso è più forte di me. So benissimo che da noi in Italia han corso anche le porcellane riparate; in Inghilterra un tale difetto è dirimente. Si restaurano i quadri, i mobili, i tappeti, e il loro valore ne è intaccato

in misura minima; ma per le porcellane il restauro è una squalifica pressoché assoluta, come pei francobolli la mancanza di qualche dentello o uno strappo. Un plebeo può portare una camicia non fresca, un aristocratico deve averla immacolata, l'andare scalzi in campagna non è segno di miseria, in città sì, un laico può concedersi certe cose che in un religioso sarebbero peccato; in questa stessa legge di due pesi e due misure rientra la dura regola delle porcellane, queste vestali, queste monache dell'antiquariato.

Fra le tazzine del primo palchetto ci sono due piccoli boccali da crema di *biscuit* Vieux-Paris, imitanti le tazze greche a forma di testa; la testa è qui di Elisa sorella di Napoleone; ma purtroppo l'orlo dell'apertura della più fine di queste due tazze (con l'interno dorato) è stato asportato, probabilmente perché difettoso, sicché l'oggetto, più che d'una tazza, ha l'apparenza d'un busto, coll'interno del capo vuoto, come capita spesso ai veri regnanti. Un vero e proprio busto di *biscuit* di Vienna, datato 1842, è quello di Metternich che ho collocato qui in mezzo, come in mezzo alle tazzine di Vienna di cui ho parlato dianzi ho collocato un piccolo busto in cera del duca di York, eseguito nel maggio 1827 da D. Morison. Sul terzo scaffale c'è un servizio di tazze Vieux-Paris del tipo *joaillerie* colle anse a forma d'ala, e una decorazione d'oro in rilievo o in piatto (cornucopie, tridenti, cigni) su fondo bianco, ma sebbene l'ala abbia la forma di quelle del petaso e del caduceo di Mercurio, la bevanda a cui le tazze di questo tipo a pisside eran destinate non aveva niente di medicinale, trattandosi soltanto di cioccolata. Tra loro, come chioccia tra pulcini, spicca un *sucrier-compotier* d'argento dorato a forma di pàtera, con le anse

formate da delfini dalla coda attorcigliata, e con il sommo del coperchio coronato da una farfalla, opera d'un orefice parigino che aveva per marca, entro una losanga, un tirso circondato dalle lettere M. J., cioè Marc Jacquait. L'oggetto è della stessa classe dei servizi che si vendevano da Biennais, au Singe Violet, e l'acquistai per servire da formaggera, vista l'estrema rarità di veri e propri recipienti appositi in quest'epoca in cui il formaggio si serviva di solito su un piatto d'argento. Sul quarto palchetto, due tazze con vedute di Berlino, dell'Ottocento inoltrato, una tazzina di Vienna con delicate viole del pensiero su fondo oro, eseguite dal pittore di fiori di quella manifattura contrassegnato dal numero 86, cioè Josef Hinterberger, una di Vieux-Paris in *biscuit* con l'ansa formata da una figura alata che sostiene con le braccia una ghirlanda che circonda i fianchi della tazza, il cui interno è dorato, un servizio *solitaire* da caffè di Ginori con vedute ovali di città su fondo bianco, e dietro ad esso un piatto d'intorno al 1830 che doveva servire di campionario delle decorazioni d'una manifattura, avendo il centro e il bordo (anche al rovescio) decorati con vari motivi in altrettanti compartimenti: uccelli, cineserie, scene campestri, fregi stilizzati di cigni, lire, cornucopie, fiori: curioso piatto-arlecchino di cui non ricordo d'aver visto l'eguale.

Al fondo dell'ultimo scaffale due piatti di «Giovine in Napoli» con soggetti pompeiani, *Attore tragico* e *Sacrificio di Effigenia*, fiancheggiano un decoratissimo piatto di Vienna che ha al centro una riproduzione del famoso quadro di Angelica e Medoro di Teodoro Matteini, dipinto a Firenze allorché quel pittore fu chiamato da Ferdinando III, e divulgato

dall'incisore Raffaello Morghen; i due amanti sono intenti a incidere in un albero

Angelica e Medoro in vari modi

Legati insieme di diversi nodi.

Orl. Fur., xix, 36

Dinanzi a questi tre piatti si trovano due candelieri di Capodimonte di porcellana bianca e dorata a forma di egiziano e egiziana, e una grande coppa inglese di cristallo, del tipo chiamato *rummer*, con incise le insegne regali, *Regalia of Scotland* (corona su un cuscino, spada e due scettri) e intorno all'orlo un fregio di cardi: risale all'epoca in cui si ritrovarono quelle insegne (nel febbraio del 1818).

Sopra questa vetrina delle porcellane è un busto di terracotta policroma, di carattere popolare, effigiarne Ferdinando IV di Napoli, e dietro, alla parete, un quadro, pure di carattere popolare, rappresentante il varo della fregata napoletana *Partenope* a Castellammare il 17 novembre 1834, alla presenza d'un ammiraglio inglese, che sporgendosi, in mezzo ad altre autorità, da un palco addobbato con la bandiera britannica sembra dare alla nave il saluto augurale. Il pittore, Persichetti, si è ritratto in primo piano, mentre sulla banchina del porto, tra una folla di spettatori, è intento a dipingere questo quadro: dando così l'av-vio a una di quelle prospettive d'infinità che ci ammaliano nelle fughe di specchi, perché nel quadro che sta sul cavalletto dinanzi al pittore figura un altro Persichetti intento a dipingere questa stessa scena, e il Persichetti più piccolo di quest'ultima è pure nell'atto di dipingere il medesimo evento, con un Persichetti ancor più piccolo sempre intento alla medesima pittura, e così via, finché

balena dinanzi agli occhi della nostra mente tutto un cosmo di Partenopi e Persichetti.

Accanto alla vetrina, e non messo in soggezione da questo mobile senza pretese, si nasconde dietro uno dei battenti della porta che mena alla camera di mia figlia un mobile che con gli altri non può avere se non il rapporto di un meteco di fronte a cittadini autentici: è un apparecchio radio che, dovendone in parte rinnovare gli elementi, ho fatto adattare a una cassa di stile Impero, con bronzi veri e lavoro d'ebanisteria moderno. Una debolezza per la quale son pronto ad accettare sorridendo i sarcasmi degli amici. Mentre questo mobile si nasconde, la vetrina delle porcellane si riflette nella piccola specchiera Regency, recante sulla cimasa Amore che cavalca il leone, la quale specchiera sovrasta la sontuosa consolle di pietre dure. Una volta dinanzi a questa specchiera era collocata sulla consolle la statuetta di terracotta d'un genio dalle ali incredibilmente appuntite e dalle gambe lunghe ed affusolate come quelle d'una Diana del Primaticcio. Son queste le stesse parole con le quali descrivevo la statuetta in *Gusto neoclassico*, e aggiungevo: «Il genio tende un braccio con una ghirlanda dorata». Questo suo gesto è stato proprio la ragione della rimozione della statua, che si trova ora su uno scaffale assai alto nel mio studio. Poiché una sera la moglie d'un amico editore, volendosi dare un ritocco all'acconciatura dinanzi alla specchiera, non misurò bene il movimento della sua mano, e diede un colpo alla ghirlanda dorata sporgente dinanzi al genio, facendola distaccare. Ridete di maligno gusto a tale incidente? Immaginate me fuori della grazia di Dio e costretto a contenermi per tutta la serata, fino a dare sfogo ai miei sentimenti una volta partiti gli ospiti? E la

signora confusa, *pas à son aise*, attendere con ansia il momento in cui si sarebbe potuta ritirare senza apparire scortese? Non fu proprio così, almeno per quel che mi riguarda, perché il danno non era grave, ma temo che l'involontaria attentatrice all'integrità dei miei tesori abbia a tutt'oggi un brivido di spavento allorché ripensa a quell'imba-razzante episodio. Al posto della statuetta c'è oggi un orologio che a me, cultore della letteratura inglese, è particolarmente caro. Potrebbe chiamarsi un cimelio di Byron.

UN CIMELIO DI BYRON

È un orologio rettangolare, con la parte superiore arcuata: questa, la base e gli spigoli (che son formati da faci capovolte) sono di bronzo dorato, ed è di bronzo dorato il quadrante che reca al centro e torno torno alla circonferenza esterna fregi di rose e di rose di macchia tipiche del periodo della Restaurazione. Il frontispizio, in cui è inserito il quadrante, e i fianchi son di porcellana bianca adorna di pitture: ai fianchi, d'un color verde bronzo, da un lato una panoplia, dall'altro un trofeo di strumenti musicali, tra cui la lira, attributo dei poeti; sul davanti un ritratto in miniatura di Byron che ripete quello di Westall, ma in senso invertito, ed ha per sfondo un mare tenebroso con vele e un vascello che salta in aria in una vampa d'esplosione; il gomito sinistro del poeta posa su un libro di cui si legge il titolo, *Childe Harold*. Sotto al ritratto una vignetta raffigurante un cimitero ove, tra tombe e cipressi, un genio alato si curva affranto su un cippo su cui son scritte le parole: *La Grèce*

reconnaissante. Sul fianco destro, sotto la panoplia, si legge la firma: «Dennery à Paris».³

Quando trovai quest'orologio da un antiquario di Roma che l'aveva acquistato all'estero, pensai d'informarne un professore americano, Leslie A. Marchand, che stava scrivendo la sua monumentale biografia di Byron e che anni or sono, avendogli io segnalato presso la Galleria Sangiorgi la statuetta di *biscuit* di Copenhagen (identica a quella che si trova al Victoria and Albert Museum — C. 312-1915 — dove le è assegnata la data «intorno al 1870») riproducente la statua di Byron seduto, di Thorvaldsen (nella biblioteca di Trinity College, Cambridge), ahimè mutila del libro che il poeta tiene nella sinistra, non esitò ad acquistarla, come avevo esitato io per quel difetto. Ma a Marchand il prezzo dell'orologio parve troppo elevato, e alla fine, per non lasciare che l'oggetto scomparisse presso qualcuno che non sapesse apprezzarne il pregio di *association*, lo comprai io stesso.

Io non sono un fanatico di Byron, anzi, benché da giovane *Childe Harold* fosse una delle mie prime letture inglesi (ricordo la mia cupa stanza in Via Zamboni a Bologna, dove interrompevo lo studio della giurisprudenza per leggere quel tanto vantato poeta e trascrivere con inchiostro viola qualche passo memorabile su un taccuino), presto mi allineai coll'opinione di Emilio Cecchi, che nella *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* non prendeva Byron molto sul serio. E se uno dei miei primi libri, anzi il primo libro che non fosse una traduzione, si chiamò *La fortuna di Byron in Inghilterra*, a scriverlo non mi spinse tanto amore pel Byron quanto curiosità di rendermi conto del perché egli andasse tanto per

la maggiore sul Continente e fosse invece circondato di poca stima (almeno fino allora, 1925) dai suoi connazionali. Non sono molto fiero di quel volumetto, e trovo che certe critiche che gli furono mosse erano nel giusto. Le critiche si potrebbero riassumere in una frase che Desmond MacCarthy disse a Vernon Lee appunto a proposito del mio libro: io volevo considerare Byron alla stregua d'una montagna, ma avevo torto, Byron era un vulcano. Questa frase spiega forse il mio interesse attuale per Byron. C'è in lui qualche cosa di così caldo, che fa che la sua vita la si senta viva e quasi ancora presente nei luoghi dov'egli fu.

Perché vedendo al Garrick Club il sofà di Byron, o a Palazzo Mocenigo un terrazzo interno dove Byron teneva il suo piccolo serraglio, sentivo una commozione che non provavo affatto inforcando i piccoli occhiali azzurrini di Manzoni nella sua casa di Milano o perfino guardando nella casa di Keats a Hampstead l'anello di fidanzamento dato dal poeta a Fanny Brawne, una pietra rossa come sangue in una montatura di sapore rococò, o la spilla in forma di lira greca con le corde fatte dei capelli di Keats? Può tanto la magia d'un nome, ed è tanto dura a morire l'eco d'una leggenda? Forse sorridevo mentre Iris Origo mi parlava del suo brivido nel maneggiare le lettere di Byron riesumate da una «sportula a forma di cono tronco come quelle usate dai frati per la cerca, ma molto più piccola e lavorata finemente», e quando mi diceva degli altri oggetti contenuti in una cassetta di proprietà del conte Carlo Gamba, gl'involti coi capelli di Byron («Quanti capelli! Capelli dappertutto» mi diceva la marchesa Origo, e ogni cosa avvolta e rinvoltata in carta velina), i medaglioni, i pezzi di stoffa di camere

memorabili, i frammenti di rami d'alloro del parco di Newstead Abbey, le ceneri di una rosa colta in codesto parco, e perfino un brandello della pelle di Lord Byron che si squamò dal suo corpo dopo una strenua nuotata sotto il sole estivo?

Quella carica di vita che il poeta non seppe comunicare a tanti suoi versi, che ci fan pensare, col Cecchi, a logore arie di defunti melodrammi, l'uomo l'ha data alle cose che ebbero contatto con lui. Per altri grandi scrittori la vita conta assai meno, si può, in certi casi, perfino ignorare, ma per Byron la poesia non ne era che uno degli aspetti, e i suoi cimeli hanno un valore poetico la cui suggestione è talora più potente di quella di molte sue poesie. O è solo un fenomeno d'indiscreta curiosità, come quella che ci fa considerare con interesse le calze della contessa di Castiglione, mentre guardiamo con indifferenza le reliquie d'una santa monaca?

Byron è un'atmosfera, un clima, una disposizione di spirito, più che un verso o un determinato gruppo di versi. Si esclama: Byron! dinanzi a una situazione, a un contrasto di passioni, a un'uscita sarcastica o ironica, come in *Werther* gl'innamorati, dinanzi a un particolare aspetto della natura, esclamavano: Klopstock! Ecco per esempio Gide nel suo *Journal*, anno 1891:

«Oggi è venuto lo *spleen*; o piuttosto il presentimento, la paura dell'avvicinarsi dello *spleen*. Lo *spleen* è fatto soprattutto d'orgoglio; ciò mi piace, ma si soffre terribilmente; fino al desiderio della sofferenza fisica, o d'un abbruttimento per limare quest'angoscia vagabonda dell'anima, per logorarla. La grande figura di Byron mi appare ancora, come l'estate scorsa quando ebbi lo *spleen* per la prima volta».

Byron è qui sentito come umore, come particolare temperie dello spirito, più che come poeta; in verità, quando pensiamo a Byron, la prima cosa che ci si offre dinanzi agli occhi è una presenza fisica, un profilo. Con quanti poeti ci capita lo stesso? Non molti, direi. Forse che vediamo Petrarca leggendone i sonetti? Ma Byron, ecco un'evocazione istantanea, prepotente: quel profilo fatale, quel mento risentito, quelle curve labbra, quelle palpebre leggermente abbassate sullo sguardo orgoglioso, quei capelli elegantemente scomposti, e l'apollineo collo emergente dalla camicia aperta. Byron lo vediamo ancora come lo videro le donne sue contemporanee le quali, chi più chi meno, sognarono di lui. Del fascino che la figura di Byron soleva esercitare sulle donne ci restano copiose testimonianze. Ecco per esempio com'egli apparve a Miss Jane Porter:

«Io non sapevo che egli si trovava nella sala, e neppure che fosse tra gl'invitati, quando fui distratta dall'ascoltare il mio interlocutore dal suono della più melodica favella che io avessi mai udito. Era soave e dolcissimamente modulato. Mi voltai per vedere chi parlava, ed ecco vidi un signore vestito di nero, dalla figura elegante (ché nulla del suo piede difettoso era manifesto), e con un volto che non dimenticherò mai. Lineamenti finissimi, l'occhio infossato, ma brillante d'un lene splendore, e la carnagione d'una qualità che descrissi allora a mia sorella come una specie di pallore lunare. Era così pallida, eppure così delicatamente luminosa! Subito chiesi al mio interlocutore chi fosse quel signore. "Lord Byron" rispose lui».

Quest'apparenza affascinante farà esclamare a un'altra, Lady Caroline Lamb: «Quel pallido volto è il mio fato!».

Le *Memorie* di Harriet Wilson, famosa donna galante della Reggenza, non sono molto attendibili, e può essere che sia frutto d'una fervida fantasia il suo incontro con Byron a un ballo in maschera dato al Wattier's Club a Londra

per celebrare la pace tra la Gran Bretagna e la Francia. Tuttavia non possiamo resistere alla tentazione di riportare quelle pagine, che ci dipingono così bene Byron quale appariva ai contemporanei:

«Mi trovai alla fine in una stanza tranquilla, e deserta eccetto che per una solitaria presenza. Il personaggio era vestito d'un abbondante abito marrone scuro, stretto intorno alla vita da una cintura di cuoio, e ricadente al suolo in ampie pieghe. Il suo capo, scoperto, presentava un bellissimo modello per un pittore. Non portava la maschera, e i suoi splendidi occhi penetranti sembravano intenti a qualcosa che non riuscivo a scoprire. "Di certo egli spinge lo sguardo al di là di questa gaia scena in qualche altro mondo che è celato al resto degli uomini" io pensai, mentre, per la prima volta in vita mia, ricevevo l'impressione di trovarmi in presenza d'un essere soprannaturale. Il suo atteggiamento era pieno d'estrema grazia. Il suo intero aspetto era così luminoso, severo e bello, che io avrei avuto timore d'amarlo. Dopo aver osservato la sua immutabile posa per una decina di minuti, m'arrischiai a esaminare la parte della sala verso cui era rivolta la sua bella testa; ma non si vedeva nulla che fosse capace di tener avvinta l'attenzione d'alcuno dopo una prima occhiata. "Può esser questa una mera posa da mascherata per fare effetto, messa in prova in una stanza vuota?" pensai, quasi convinta di non essere stata scorta... M'avvicinai lentamente in punta di piedi. Pareva che il forestiero non mi avesse notata, perché non cambiò di posizione, né i suoi occhi abbandonarono quello sguardo fisso e penetrante diretto a ciò che pareva solo spazio e aria, finché io fui accanto a lui e gli rivolsi queste parole: "Vi scongiuro di soddisfare la mia curiosità. Chi e che cosa siete voi, che mi apparite come un essere troppo splendido e troppo severo per abitare tra noi?". Egli si riscosse violentemente, e arrossì, mentre rispondeva in modo piuttosto sgarbato: "Fareste meglio a rivolgere la vostra attenzione a qualcuno più degno di voi, bella signora. Io sono un compagno di mascherata piuttosto stupido", e in dir ciò faceva l'atto di andarsene».

Harriet Wilson asserisce d'essere riuscita a trattenerlo, e a farsi dare il braccio.

«"Questo," diss'io premendo il braccio che avevo preso "questo, mi duole di dirlo, mi par di carne e d'ossa. Ed io, parola d'onore, debbo confessarvi che vi credevo una creatura soprannaturale"».

Nel corso della conversazione cogliamo questa battuta della donna, tipica del culto dell'uomo fatale:

< "Voi dovete essere ammalato e infelice, quando siete così violento e cupo, e mentre il vostro genio forma la delizia di tutto il mondo, è crudele, e profondamente lo deploro, che voi non dobbiate godere quei calmi e pacati pensieri che pregherò che siano vostri"».

Né meno tipica dell'uomo fatale è un'altra scena riportata da Harriet Wilson, in cui il poeta, dopo aver declamato con voce alta e terribile una cupa considerazione sul contrasto tra le aspirazioni umane e le umane miserie, sente d'un tratto esacerbarsi il suo impeto emotivo, diventa d'un pallore mortale e abbandona il capo sulla spalliera del sofà su cui siede: la donna silenziosamente gli bacia la mano.

Qui abbiamo, tradotta in segni rozzi e approssimativi da immagine di Épinal, la figura a cui piacque a Byron di conformare la sua vita e quella dei suoi eroi, e dove finisse la genuina esaltazione, e dove cominciasse la posa, chi può dire?

Dei luoghi dove Byron ha vissuto, Newstead Abbey è quello che conserva più cimeli. Ci andai un giorno verso la fine di marzo del 1955, e il cielo ancora invernale, grigio con qualche squarcio d'azzurro dietro nuvole basse che ogni tanto si risolvevano in fiocchi di neve più o meno fitti, s'intonava singolarmente alle mura verdi di licheni dell'abbazia. Nel parco s'udiva il rumore d'una cascata, e un canto d'uccello, un fischio metallico, la nota del chiurlo. La camera da letto di Byron è press'a poco quale la lasciò abbandonando l'Inghilterra nel 1816. La doratura delle quattro colonne tornite e scanalate del letto è offuscata dalla patina degli

anni, un pesante baldacchino è ornato in alto, agli angoli, da quattro corone, le tende son verdi con nappe rosse, e dietro c'è un capriccio bianco. È un letto ingombrante, non bello, un po' goffo, e qualcosa di goffo c'è in tutti questi cimeli byroniani, nell'elmo di cavalleria con la ciniglia nera portato da Byron, nell'elmo da ussaro destinato al conte Gamba, con la parola ΕΛΛΑΣ, nel soffitto del salone dalla travatura apparente sostenuta da mensole massicce, con fiori bianchi di stucco sul fondo verdazzurro dei riquadri, nella sala da pranzo che serviva a Byron per esercitarsi al tiro a segno. Perfino un ricordo d'amore come il tronco d'albero in cui Byron incise il nome suo e quello d'Augusta, tanto più sembra rozzo e scabro nella sua custodia, conservato così in un appartamento. Non è una di quelle case che spirano intimità e gusti delicati: piuttosto la casa d'un uomo che ci vive come accampato, con la noncuranza d'un militare in un alloggio e d'uno studente in un *college*. Ma proprio per questo l'atmosfera è ancora irrequieta di vita, non è l'atmosfera definitivamente sistemata d'un museo. Lo stesso busto di Byron, di Lorenzo Bartolini, eseguito a Pisa nel 1821, mostra una mascella pesante, un'avvenenza un po' massiccia di Antinoo.

Proprio nel grande salone che ospita la Roe-Byron Collection trovai la fonte della decorazione del mio orologio. È una litografia su disegno di Maurin, stampata da Villain e pubblicata da Sazerac e Duval: anche qui il ritratto di Westall è invertito, ha nello sfondo la nave turca che salta in aria in mezzo ai brulotti greci, contro un cielo tenebroso solcato dalla folgore, e anche qui la sottostante vignetta col genio accasciato sul cippo con la scritta *La Grèce reconnaissante*.

Dev'essere una litografia piuttosto rara perché, per quante ricerche io ne abbia fatte a Parigi, non son riuscito a trovarne altra copia.

Lasciato che avemmo Newstead Abbey, la pallida campagna in cui, come sempre nelle campagne inglesi, non appariva traccia di vita umana, favoriva l'evocazione di quella processione funebre che un giorno del luglio 1824 accompagnò con solenne pompa il feretro di Byron alla chiesa di Hucknall che era sulla via del nostro ritorno a Nottingham. Ne avevo letto un resoconto molto preciso in un ingiallito ritaglio di giornale dell'epoca, impaginato con altri relativi alla morte di Lord Byron e raccolto in un volume legato in mezzo marocchino verde, col titolo in oro: *Extracts etc. relative to Lord Byron's Death*, che, donatomi da un amico, conservo nella mia biblioteca; e ora popolavo quel desolato paesaggio con la cavalcata di dipendenti del defunto Lord in lutto stretto che precedeva il feretro adorno di dodici grandi piume nere, tirato da sei superbi cavalli neri similmente impennacchiati: questa *silhouette* in nero la immaginavo contro quella nuvolaglia grigia che a un tratto scopriva verso l'orizzonte un lembo di cielo roseo, su cui si profilavano i comignoli d'una fabbrica come il turrito castello infernale nello sfondo dell'*Arcangelo Michele* di Raffaello.

Ai lati dell'orologio byroniano son due piccole sfingi nere di bronzo su basi di pietre dure, quasi a sottolineare il carattere funerario dell'orologio commemorativo, che dovette essere fabbricato a Parigi poco dopo la morte di Byron; e due candelieri d'opaline lilla e bronzo. E sopra la piccola specchiera Regency è il ritratto d'un

gentiluomo (opera dipinta intorno al 1805 che rivela affinità con la maniera di George Chinnery) dal volto roseo con occhi azzurri sotto capigliatura «alla Tito», vestito d'un abito d'un verde intenso con grande bavero da cui sgorgan candidi il gilè, la cravatta, e la gala della camicia sulla quale avvampa la pietra rossa d'una spilla: l'effigie ricorda il volto di Lord Blessington. Lo specchio Regency è fiancheggiato da due candelabri a muro, due putti alati che con una mano reggono una palma, con l'altra, alzata, una ghirlanda in cui è inserita una face circondata da bracci che portano le candele. Gli amorini posano con un piede su un globo sostenuto da una mensola, pure di bronzo dorato, applicata alla parete. È un tipo di candelabro murale non così comune come altri dell'epoca Impero; l'unico difetto della mia coppia è di non essere simmetrica, ché i due putti alati reggono entrambi con la sinistra il trofeo di luci e con la destra la palma, mentre, se la coppia fosse simmetrica, uno di essi dovrebbe reggere con la sinistra la palma e con la destra le luci. Probabilmente gli amorini dovevano essere in origine almeno quattro, e in una divisione ereditaria qualcuno fu così scervellato da accoppiare gli oggetti secondo un criterio d'identità assoluta invece che di simmetria. Sotto a ciascuno dei candelabri murali è un medaglione di marmo incorniciato di bronzo e recante una figura di centauro in bronzo dorato, copiata da quelle celebri riprodotte nelle *Antichità di Ercolano*; e sono simmetriche queste due figure, della centauressa che reca in groppa una piccola baccante, e del centauro con le braccia avvinte dietro il dorso, sulla cui groppa è salita una baccante che lo pungola col tirso; i due bronzi sono affatto identici a quelli che adornano

un caminetto in una delle piccole stanze al piano superiore di Villa Borghese.

Di qua e di là di questo nucleo centrale formato dalla consolle coi suoi soprammobili, dallo specchio e dai due candelabri murali con i sottoposti medaglioni di centauri (che in qualche modo fan riscontro alla cimasa dello specchio, l'amorino che cavalca il leone), son disposti alcuni quadretti e ritratti in cera, sicché questa parete presenta quasi l'aspetto d'un altare circondato da exvoto. Ed han quasi la natura di ex-voto due dei quadretti: uno è una tempera raffigurante un amorino sul cocchio tirato da colombe, contro un ridente sfondo di mare e di montagna, ma i ridenti colori non valgono a nascondere il fatto della destinazione funeraria del quadretto, perché a sinistra è un cippo sormontato da un'urna da cui pende una ghirlanda di fiori, mentre dinanzi, a terra, sta accucciato un cane spagnolo, simbolo di fedeltà, presso una face caduta la cui fiamma è in procinto di estinguersi. Un altro quadretto, all'altro lato, è ancor più manifestamente funerario, e quasi pauroso per l'aspetto gesticolante della defunta sollevata come in apoteosi da un genio alato incoronato d'alloro (figura della Fama o dell'Eternità, l'Aeon delle apoteosi romane) accanto al sepolcro di pietra bigia, ai cui piedi piangono alcuni putti coi simboli delle arti, scultura e pittura. Il cielo è d'un turchino cupo e nuvoloso, contro cui s'appuntano, dietro la tomba, alcuni cipressi, mentre una rosea luce di crepuscolo illumina il paesaggio sotto il velario delle nubi. La figura bianca della defunta, vestita come una delle dame dell'epoca della Vigée-Lebrun, spicca su quel fondo di cielo notturno, e il gestire delle sue braccia alzate non pare davvero quello

d'un'anima beata, anzi d'un'anima che si dibatta all'idea d'essere trasportata verso «quella terra non ancora scoperta dal cui confine nessun viaggiatore fa ritorno».

L'aspetto d'altare di quest'angolo della casa è stato da me già osservato in uno scritto del 1942 che, sebbene rifletta una diversa disposizione degli oggetti, mi piace di riportare qui.

L'ALTARE

Un giorno la disposizione dei soprammobili in casa sua lo colpì come qualcosa di già visto in circostanze del tutto diverse, sepolte nella memoria. In camera da pranzo, sul tavolo di servizio, i trionfi intramezzati di candelieri, sul caminetto dello studio l'orologio dorato a forma d'anfora tra due coppie simmetriche di candelabri e di vasi di porcellana, su una consolle un Genio alato tra due bronzee statuette d'Atlanti...: ecco, a un tratto, tutta questa adorna simmetria di mobili addobbati gli divenne come trasparente, e si rivelò come una trasposizione profana, più volte ripetuta, di quello che era né più né meno che un altare. Tutti quegli anni, nelle sue ricerche curiose e pazienti d'oggetti di gusto, egli non aveva fatto in realtà che continuare quello che era stato un gioco devoto della sua fanciullezza, il gioco dell'altare. Ricordava: un negozio di giocattoli in Via del Proconsole (il negozio c'era sempre, ma i gingilli erano assai diversi, oggi) vendeva tutte le suppellettili d'un altare in miniatura, ed egli s'era fatto comprare i candelabri e le rappe di stagno colorato; e un negozio d'oggetti sacri lì

presso aveva statuette di santi di varie dimensioni, la Vergine di Lourdes con la sciarpa così celeste sulla veste candida, san Giuseppe nella tunica arancione col mantello viola, san Luigi Gonzaga con la cotta di trine, ma egli aveva desiderato più di tutti sant'Espedito con la corazza di guerriero romano e la palma, come quello che si venerava su un altare di

Santi Apostoli, ma di quel santo non esistevano statuette di piccole dimensioni. Tutta questa passione — ch  passione era — di parare l'altare, d'accendervi le minuscole candele, di bruciare l'incenso nel piccolo turibolo, tutto quel gusto per le fragili filigrane di stagno colorato, per la tavola addobbata di merletti e di fiori finti, gli eran venuti perch  sua nonna lo conduceva spesso in chiesa, e credeva d'insegnargli a pregare, ma pi  gl'insegnava ad ammirare.

La chiesa dove pi  sovente si recavano era una chiesa modesta, modestissima, anche nel nome: si chiamava «i Pretoni», ed egli naturalmente era convinto che si chiamasse cos  perch  il prete che l'officiava era davvero un prete grosso, tanto grosso che sembrava quasi sconveniente che una persona cos  sgraziata dovesse indossare quelle vesti cos  solenni, e la nonna non era mai riuscita a persuaderlo che dinanzi a Dio tutti son belli, anche i deformi, se la loro offerta   pura. Anche quella chiesa modesta aveva nell'ombra il suo altare parato e fumigato d'incenso, ma la chiesa che pi  l'attirava era la Santissima Annunziata; l'attirava molto pi  del Duomo — dove gli altari eran severi, quasi spogli, come se l  durasse tutto l'anno il Venerd  Santo — la Santissima Annunziata con quel suo coro vasto che, a guardarlo dalla navata, con la sua nebbiolina

d'incenso in cui palpitava la luce, suggeriva una stratificazione di mondi, un progresso verso un penetrabile più mistico e sublime; da quel coro venivan le voci della messa cantata, uscivan le processioni con la croce e gli alti ceri; sulla gradinata, tra le statue tombali adagiate come persone che si riposassero su un divano, avvenivano quelle complicate vestizioni del vescovo, si svolgeva più avvincente che altrove — contro quel grande spazio luminoso del coro — il dramma sacro.

Ora forse indovinava anche perché, quel giorno, i soprammobili in casa sua gli si erano a un tratto chiariti come uno schermo trasparente davanti a una luce accesa d'un subito, gli si eran rivelati trasposti arredi d'altare. In un libro su Ingres, la sera prima, s'era indugiato a lungo a guardare il disegno del cardinale di Latil arcivescovo di Reims, che spiccava sul fondo bianco con tutti i suoi ricchi paramenti pontificali, il manipolo intorno al braccio sinistro, il solenne pastorale e l'alta mitria, per la consacrazione di Carlo X. Era stata più che la bellezza del disegno preciso e minuto del Maestro a incatenare i suoi sguardi a quell'effigie di principe della Chiesa, v'era qualcosa come una partecipazione più intima dell'animo suo, l'assillante sensazione d'un certo interesse più recondito, che la sera prima gli era sfuggito, e che ora invece ritrovava con la sicurezza datagli da tutta quella rievocazione d'altari, ritrovava là, nel cassetto delle fotografie di famiglia: una sbiadita fotografia di se stesso, bimbo di sette anni, vestito anche lui con la pianeta e col camice dalla balza di trina, anche lui col manipolo intorno al braccio e una lucida mitria in capo, in atto d'alzare la mano benedicente; e accanto gli stava una compagna

di gioco con la cotta, la stola e la berretta a spicchi; e li aveva così fotografati un coinquilino della stessa casa in Via San Zanobi, il sor Alfredo, in un angolo di quel suo giardino triste a pianterreno dove teneva un gabinetto fotografico, e tutto il suo quartiere e il giardino erano un mondo inferiore e un po' ripugnante, per via dei gatti che vi lasciava spadroneggiare la moglie del fotografo, la sora Ada, la quale era gobba; i gatti erano lisci e ben pasciuti, ma il sor Alfredo aveva un viso di cadavere e tossiva da spezzarglisi il petto, e la sora Ada era una disgraziata la quale si diceva che bevesse, e strepitava come una gazza. Del triste giardino semiselvaggio nella fotografia non si vedeva che un muro dall'intonaco spellato, e il selciato sconnesso torno torno all'erba stenta: contro una cassa di legna, in un angolo, era appoggiato un ombrello dal manico ricurvo, quello che probabilmente aveva fatto le veci del pastorale nell'innocente mascherata dei fanciulli. La fotografia, d'un color seppia sbiadito, svaniva tutta nella metà superiore, e la mitria aveva assunto un'opalescenza lunare, una pallidità d'aureola sul volto del bimbo dagli occhi sgranati ed estatici come quelli d'un martire giovinetto; ma la compagna portava la berretta come un cappellino e abbozzava un sorriso dinanzi all'obiettivo fotografico.

Non si poteva dire che fosse stato proprio un gioco per lui quella mascherata ecclesiastica, ch  la nonna gli aveva detto che nella loro famiglia, un tempo, quelli che si facevano preti diventavano subito vescovi e cardinali — cos , almeno, egli aveva capito — perch  la loro famiglia, un tempo, era stata assai potente, come si poteva vedere da una carta geografica appesa nello studio del nonno, dove tutti i villaggi di

quello che secoli prima era stato un vasto feudo apparivano sottolineati in rosso, Monte Giove e Monte Gabbione e Monte Lione, Fratta Balda, Fratta Guida e Poggio Aquilone, e tanti altri borghi sui colli tinteggiati d'un tenero verde intorno alla rossa città cuspidata e sormontata dalla croce della cattedrale, nella carta che tra due angeli vestiti di cotta, con verdi palme in mano, recava la leggenda: «Territorio di Orvieto», sotto lo stemma con le chiavi papali. Una santa, anche, avevano nella loro famiglia, una monaca che si vedeva reggere in grembo dei carboni ardenti che non le nuocevano, in una stampa secentesca che pendeva pure alla parete nello studio del nonno. Egli non sapeva allora se la carriera ecclesiastica l'attirasse per la religione o piuttosto per la bellezza delle cose accessorie, delle ricche vesti, dei raggianti ostensori, dei candelabri alti e splendidi, delle rose e dei gigli il cui profumo li mescolava a quello dell'incenso; ma oggi propendeva a credere che veramente a sedurlo fosse stata Madonna Beltà, colei che nel sonetto di Dante Gabriele siede in trono sotto l'arco della Vita, e che trova ogni via, ogni mezzo, per far suo prigioniero chi è destinato a servirla; sicché il fanciullo nel suo gusto per gli abiti sacerdotali e gli altarini cogli arredi di stagno e le statuette di cartapesta (quelle statuette commerciali che allora gli eran parse così belle) non aveva fatto altro che cercar di afferrare la fuggente chioma e l'ondeggiante lembo dell'intravista Madonna Beltà.

Eppure, non poteva neanche dire che fosse così del tutto; perché, già cresciuto negli anni, una volta che si trovava in un paese straniero — non che il paese non fosse bello, con la sua gente bionda e atticcata, vestita di colori vivaci,

così solida contro il lontano sfondo aereo delle Alpi nevose — gli era sopravvenuto un subito sconforto, un desiderio di cose abituali e familiari, ed era entrato in una semplice chiesa, s'era sentito nascere in petto un fervore e una preghiera, ed era caduto in ginocchio, e non per la bellezza del luogo, ch   l   non ve n'era. E pi   tardi, gi   uomo, tra gli spettacoli nuovi e maestosi d'una grande metropoli del nord, molti luoghi avevano stimolato la sua curiosit  , molti suscitato la sua ammirazione, ma solo uno gli aveva dato un tuffo al cuore, una chiesa che per la disposizione degli altari, il rito, la voce solenne dell'organo, l'aveva riportato come d'incanto alla Santissima Annunziata, col suo coro luminoso e vaporante d'incenso, e quel tripudio di voci giovanili nel *Kyrie eleison*. Quella nostalgia che egli non aveva mai provato per la sua casa, la melanconica casa in Via San Zanobi, la provava per la chiesa che pi   gli era stata cara nell'infanzia, come se l   davvero avesse sentito il calore del seno materno, e una mano teneramente posata sul capo. *Alma Mater*: l'affetto, per quella sua familiarit   con le chiese, gli si era in modo inestricabile mescolato a un'aura di fasto, di rituale solennit  , ed ora che egli si era creata una casa, d'istinto l'aveva adornata quasi a immagine d'una chiesa, e si passava di stanza in stanza come da una ad un'altra cappella, senza soluzione di continuit  , senza porte chiuse, quasi continuandosi dall'una all'altra lo stesso fregio che le univa tutte, e i mobili avevano a poco a poco assunto quell'aria d'altari che lo colpiva oggi, e i lampadari che pendevano dai soffitti non erano essi i medesimi che nelle grandi feste venivano issati a decine nella navata della sua chiesa prediletta? E sebbene non vi fossero quasi immagini sacre

nella sua casa, v'era intorno una dignità religiosa come di tempio spazzato e adorno, ed egli aveva provato un piacere inesplicabile, di cui soltanto adesso si rendeva conto, quando un amico, venuto con una macchina fotografica per prendere istantanee della sua bambina, aveva osservato, rammaricandosene come di condizione sfavorevole: «Qui, con questa luce di cattedrale...».

Anche le cere che si vedono sia a questa parete della consolle sia a quella accanto evocano ambienti ecclesiastici, poiché non sono di cera le immagini distese che riposano, come in sepolcreti trasparenti, sotto tanti altari? Non molte delle mie cere sono, in verità, di soggetto sacro. Nessuna di quelle ai fianchi della consolle: due ritratti di cera rossa scura d'un ufficiale inglese e di sua moglie, del 1817, di Poole, un altro, fatto dallo stesso autore nel 1821, di una Mrs. Byron che non ha nulla in comune, naturalmente, con Lady Byron, sebbene questa dama sia volta di profilo verso il profilo di Byron della miniatura del vicino orologio, una riproduzione, pure in cera rossocupa monocroma su fondo di vetro verdolino, della famosa pittura pompeiana della Mercantessa d'amori, e una cera, certamente d'una data inoltrata dell'Ottocento, una piccola Venere accoccolata in una conchiglia vera: questo particolare, della conchiglia vera e non imitata nella stessa materia della figura, tradisce l'origine tarda della plastica, che del resto imita abbastanza bene simili figure del Cinquecento soprattutto francese.⁴ Francese del Settecento pare il bassorilievo in cera, una Diana che bacia Endimione in una scena notturna, pure

su questa parete.⁵ Un altro ritratto a rilievo non è di cera, ma di *biscuit*, e ha la finezza d'un antico cammeo; è firmato da Teresa Talani, celebre intagliatrice di gemme napoletana. Della Talani si cita un ritratto di Lady Hamilton come baccante, un intaglio, e potrebbe essere Lady Hamilton anche la bella testa femminile del mio *biscuit*, con la capigliatura ricadente in copiosi riccioli com'era di moda alla fine del Settecento, coronata da una piccola mezzaluna che dovrebbe identificare la figura con una personificazione di Diana. Sebbene sia un po' difficile associare Lady Hamilton con la dea della castità.

Anche parecchie delle cere alla parete di fianco sono ritratti: Maria Amalia moglie di Carlo III di Napoli, dama in costume settecentesco con orecchini e bottoni di pietruzze azzurre e una collana di perline, bell'esempio di *jewelled wax* attribuibile a Francesco Pieri, contenuto in una graziosa cornice rococò, cera tanto allegra quanto è funebre quella che le sta sotto, di una dama pure del Settecento, dal viso molto giallo con occhi neri penetranti e dalla parrucca bianca e ricciuta come la pelliccia d'un can barbone; s'intravede questa defunta dietro un vetro antico, appannato dall'ossido, in una cornice nera il cui fiocco alla sommità arieggia proprio quello delle ghirlande dei morti: proverrebbe da una famiglia genovese, Delfini. Una florida matrona con lo scollo orlato di pizzo turchino, in una bella cornice di mogano e bronzo, reca la firma di Gaetano (sic) Monti, ravennate (1776-1847) che lavorò anche alla decorazione plastica di Villa Borghese, facendo medaglioni e altro; una coppia di sposi, in due tondi, reca la firma del ceroplaste svizzero Xaver Heuberger e la data 1822; più piccoli medaglioni

contengono una testa d'uomo con baffi e fedine congiunti, cera bianca firmata «Monti fece, 1812», un'altra testa, col codino, di cera rosa, ritratto del senatore Moscato, pure del Monti, un'altra ancora di cera rosa su fondo *églomisé* turchino, in costume del principio dell'Ottocento, ma col codino, di Giovanni Antonio Santarelli, Firenze, 1803: il Santarelli era un abruzzese (1758-1830) che si stabilì nel 1797 a Firenze, incise gemme, cammei, medaglie e monete, e fu una delle illustrazioni delle arti durante il regno d'Elisa Baciocchi. Un altro ritratto di cera, di una giovane dama col colletto a lattuga e la chioma a coda stretta da un anello adorno di fiori rossi, è l'effigie di donna Laura Lori ne' Pisani di Salvatore Buongiovanni; un'altra coppia, un ufficiale, Rittmeister Mutzler con la moglie, è opera di un Hamelin, ma il più elaborato ritratto di coppia in cera lo comperai a Salisburgo nel 1947: i due ovali contenenti i ritratti son racchiusi in una sola cornice dorata, abbellita da palmette in rilievo, e l'artista si è sforzato di presentare vantaggiosamente con una cuffia di merletto la donna il cui profilo, pel labbro inferiore sporgente, non è certo piacevole: purtroppo il merletto della cuffia e la stoffa dello scialle, originariamente rossa, sono in parte deperiti, sicché la veste della signora ha l'aspetto sfrangiato e a brandelli come poteva essere la veste nuziale di Miss Havisham a cui accenno più oltre.

Questa cera è il ricordo più caro che ho di quel soggiorno al Seminar for American Studies in quell'estate in cui non posso davvero dire di essere stato felice. Avevo conosciuto Salisburgo in tempi migliori, nel 1930, quando c'ero venuto con Anne; ma ora non c'erano più

birrerie allegre, e polli fritti che si mangiavano dopo i concerti; né, ai concerti, si vedeva al solito posto nelle prime file delle poltrone Carlo Piacci; Piacci era morto da un pezzo, anche Anne era morta, e la signorile dimora di Leopoldskron aveva perduto il profumo delle antiche *boiseries* e la quiete della biblioteca, alle cui colonne barocche avevano ora appuntato una vistosa carta degli Stati Uniti. Per due miei discepoli che furono là nello stesso periodo quel soggiorno rimarrà memorabile per l'amicizia che mostrò loro F. O. Matthiessen, il cui suicidio, a poca distanza di tempo, doveva creare tanta commozione tra gl'intellettuali di tutto l'Occidente. Ma tanto cercava, il povero Matthiessen, di accostarsi ai giovani e d'interessarli, tanto diffidava dei «professori», e ai suoi occhi io dovevo esser tale. Le confidenze che io ebbi da lui furono del tutto involontarie, ch , avendo io la stanza accanto alla sua, lo sentivo camminare e prepararsi a recitare ad alta voce i versi di poeti americani che poi illustrava a lezione, e in quel suo agitarsi e provare e riprovare sentivo la presenza d'un'anima irrequieta, smaniosa, senza pace e senza sicurezza di s , stranamente diversa (cos  mi pareva allora) dalla mite e sorridente maschera che egli presentava in pubblico. Certi versi di Emerson, ispirati dal famoso «*And waste their sweetness on the desert air*» dell' *Elegia* del Gray, uscivano particolarmente pieni di pathos dalla sua bocca:

*Rhodora! if the sages ask thee why
This charm is wasted on the earth and sky,
Tell them, dear, that if eyes were made for seeing,
Then Beauty is its own excuse for being:
Why thou wert there, O rival of the rose!*

*I never thought to ask, I never knew...*⁶

Questi versi, d'un sapore così leopardiano, mi si son per sempre legati nella mente con la figura dell'uomo mite, e indicibilmente sconvolto nel suo intimo, che pose fine alla sua vita gittandosi dall'alto d'uno squallido albergo di Boston. Se ne volle fare una vittima del *witch-hunt* americano, siccome era d'idee liberali con una decisa tinta di sinistra, ma le ragioni d'un suicidio sono ben più profonde d'un disagio politico (e più che disagio non poteva essere in America, i cui sistemi di pressione non erano dopo tutto quelli d'un paese totalitario); ci si può uccidere per amore, ma anche per una deserta volontà d'amare. E Matthiessen era una di quelle disgraziate persone che sentono profondamente il dramma della solitudine umana: un dramma che esiste per tutti come esiste per tutti la morte, e come alla morte nessuno pensa gran che fin quando non sia messo con le spalle al muro, così la quasi totalità degli uomini non è mai così acutamente conscia della propria solitudine da decidere per questo di uscire dalla vita: un qualsiasi interesse terreno, una qualsiasi illusione o appiglio d'illusione, un nonnulla, il volo d'una mosca, basta a distrarli, a tenerli ancorati alla terra. Matthiessen si sentiva forse come la Rhodora che fiorisce sola nelle foreste, o come il fiore del deserto, la ginestra. E d'un dramma puramente psicologico e metafisico l'ottusa e faziosa speculazione degl'intellettuali di sinistra volle fare un clamoroso caso di persecuzione politica e vedere nel Matthiessen una vittima del MacCarthismo.⁷ Simili ragioni politiche furono addotte per il suicidio di Pavese, avvenuto pure quell'anno; che estate di passione per gl'intellettuali di sinistra

fu quella, che s'era aperta col suicidio di Matthiessen e si chiudeva con quello di Cesare Pavesel. Quegli intellettuali s'entusiasmarono poi fino alla frenesia per *Crogiuolo* di Miller, un dramma che quanto a retorica può dar dei punti a Kistermaekers e Su-dermann. Costoro vedevano la pagliuzza nell'occhio dell'America, e si rifiutavano di vedere il trave nell'occhio della Russia. Il mostro per loro non era Stalin, ma quell'untorello di MacCarthy. Non credevano alla peste, ma rabbrivivano di religioso orrore al solo pensiero della varicella. *Quos Deus vult perdere...*

Il povero Matthiessen (e qui dico «povero» non per ripetere la solita frase fatta che si dice d'ogni defunto, ma proprio perché egli si sentiva davvero povero nel suo squallore d'isolamento) avrebbe guardato con disprezzo un interesse così limitato e apparentemente inumano come il mio per le cere. Sorrise infatti d'un mio vagheggiamento d'una statuetta di cera livida, dalla linea serpentinata, una figura sinuosa, deliquescente, quasi atteggiata in una posa di danza (una delle figure più decadenti che io abbia visto), con il manto seminato di rosette e di piccole perle, che scoprii nella cappella del castello in cui s'era insediato l'American Seminar, Leopoldskron, un tempo dimora degli arcivescovi di Salisburgo e poi di Max Reinhardt; una figura che il vecchio custode definiva, molto improbabilmente, come un «Cristo in carcere», e che io avrei piuttosto identificato con un martire fantastico come Denys l'Auxerrois di Walter Pater. Oggetti senza senso, assurdi e magari sinistri, sarebbero parsi al Matthiessen non solo i miei ritratti in cera (sebbene uno, di Paganini, dello stesso Monti, che si affianca agli altri, avrebbe potuto

trovare qualche favore ai suoi occhi, grazie al significato della persona effigiata), ma più ancora le cere di carattere religioso che ho appese alla stessa parete. C'è un san Giovannino che simile a Narciso sta pregando presso una fonte, rappresentata da un frammento di specchio incastrato tra le rocce della grotta in cui egli si trova, campito col suo mantello rosso contro un cielo turchino come quello di certi pittori toscani del Seicento, l'Allori, il Lippi, il Furini; c'è un san Sebastiano languente cogli occhi stravolti nella posa che ha in un bronzo dorato di Pietro Tacca al Metropolitan Museum, mentre una pia donna toglie le frecce dal suo torace di bel guerriero, e lì presso il leardo batte la zampa legata a un albero, e la corazza e gli schinieri son posati in terra a far natura morta accanto alla pisside degli unguenti della donna pietosa; e c'è infine una Maddalena firmata «Domenico Agrizzi, Venezia», adagiata su rocce di sughero nella posa che ha la Venere di una porcellana di Frankenthal (al dorso di questa bella donna bionda che in mano stringe una rozza croce, la sottile veste trasparente color d'alga s'è deteriorata, onde a chi guardi da questo punto la statuetta se ne rivela tutta la sensualità che appare castigata nella visione frontale). Un'altra cera rappresenta un guerriero dall'aspetto feroce, chiuso nella sua armatura nera con fregi dorati, accanto al suo elmo sormontato da una corona: il collo di merletto che ricade sulla corazza lo dice dell'epoca di Carlo I, l'aspetto del viso accigliato lo fa sembrare il Convitato di pietra: una simile cera è illustrata nel catalogo d'un'asta tedesca del 1914,⁸ e le è assegnata una data intorno alla fine del Seicento; è il ritratto di Antonio Carata signore di Forlì, conte del Sacro Romano Impero. La custodia della mia cera è

però ottocentesca. Un'altra cera, la più allegra di tutte, rappresenta il busto d'un principe fanciullo col collare d'un ordine cavalleresco (forse il Toson d'oro) sopra il bianco corpetto (il corpetto è di seta, il collare di metallo), con in mano una bacchetta striata di vari colori; su un cuscino pure di seta, in faccia a lui, è un cagnolino con una delle zampe anteriori alzata. A tergo, un nome e una data: Fohler, 1794-95. Un fregio di putti di cera che tirano una capra, ispirato da un motivo pompeiano, completa la piccola collezione di cere, tra cui si mescolano un ritratto in avorio di Francesco Tanadei (1770-1820) che ha fatto prova di bravura riproducendo in tutta la loro minuzia gli alamari della marsina del personaggio con codino e fedine, e la sua capigliatura riccio per riccio, e un ritratto in terracotta, pure in medaglione, di Giorgio IV, lavorato finissimamente con la stecca.

Le cere non sono considerate vere e proprie opere d'arte. Son così poco tenute in conto dagli antiquari, che alcuni dei miei «pezzi», prima di tutti la Maddalena dell'Agrizzi, mi sono stati donati. Nessuno, che io sappia, a eccezione di Julius von Schlosser, ne ha trattato adeguatamente; i pochi libri sulle cere son opere di amatori bene intenzionati e male e confusamente informati, come m'è capitato di dire a proposito del volume di D. R. Reilly.

RITRATTI DI CERA

Stanley Baldwin faceva collezione di gufi, N. C. Rothschild di pulci, H. G. Wells e Valéry Larbaud di soldatini di piombo. Gianna Manzini

raccoglie immagini di gatti (di gatti in carne e ossa gliene basta uno, ma è un esemplare superbo). Io, tra l'altro, raccolgo ritratti di cera. Anche D. R. Reilly raccoglie cere; ne ha scritto un libro (*Portrait Waxes, An Introduction for Collectors*, London, Batsford, 1953); i libri sulle cere non sono molti, si contano sulle dita d'una mano, per cui a codesto libro ho dato il benvenuto. Il Reilly ragiona così: per interessare un collezionista un oggetto dovrebbe possedere almeno uno di questi quattro requisiti: rarità, bellezza, interesse storico e quello che gl'inglesi chiamano *association value*, che è un interesse storico di carattere più modesto e privato (per esempio, quel padre che conservava tutte le bottiglie delle medicine usate dal figlio, purtroppo deceduto, aveva una collezione il cui valore era di pura *association*). Nessuna di queste qualità spicca particolarmente (dice il Reilly con una di quelle litoti ironiche comuni nel discorso inglese) nei gufi, nei soldatini di piombo o nelle pulci, «ma nelle cere si trovano tutte combinate in una maniera che non si riscontra sovente nei molti altri rami del collezionismo d'arte». Ma come? Nei soldatini di piombo non c'è interesse storico? E che dire dei soldatini eseguiti da Monsieur Clésinger, riproducenti tutte le uniformi della Guardia Imperiale napoleonica? Non son di piombo... Ma soldatini di piombo sono stati fabbricati da tempi molto antichi, come il Reilly si sarebbe persuaso se avesse letto il capitolo a loro dedicato nell'*Histoire des jouets* del D'Allemagne. Purtroppo, però, nonostante la curiosità, più che curiosità, simpatia che mi animava verso il libro del Reilly, mi son presto accorto che in lui l'entusiasmo non va di pari passo con la cultura. Afferma che non è

stata mai pubblicata in nessuna lingua un'opera dedicata interamente alle cere, eccetto la poco notevole *Kunst der Wachsarbeit* uscita a Lipsia nel 1837, e ignora il fondamentale lavoro di Julius von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* nel ventinovesimo tomo dello *Jahrbuch* delle raccolte storico-artistiche di quella che fu l'eminetissima Casa Imperiale d'Absburgo, Lipsia, 1911. Non ha molta cultura, Mr. Reilly, e benché il suo libro sia corredato di tavole spesso, ma non sempre, belle, non ha molto senso di stile. Il suo è il tono dei compilatori di libri sulle arti minori, la miniatura per esempio. Danno rassegne di artisti più o meno incomplete e di seconda mano, raccontano aneddoti, sono scuciti, futili, esasperanti. Ho una vasta collezione di libri sui ritratti in miniatura che, non fosse per le magnifiche riproduzioni, pel testo varrebbero poco più che zero. Fa affermazioni generiche e avventate, il signor Reilly, come quando dice che «i Romani furono incapaci di creare opere d'arte». Insomma, mi è successo col signor Reilly quel che succede a coloro che corrispondono a distanza e poi un bel giorno s'incontrano: al contatto diretto, la simpatia si raffredda, e i due, o almeno uno dei due, finisce per guardare l'altro con estrema diffidenza. Ma sebbene *Portrait Waxes* non faccia testo, e non colmi davvero una lacuna nella storia delle arti minori (a far ciò aveva già pensato lo Schlosser), è un libro copiosamente illustrato, e molti di quei ritratti in cera son davvero curiosi.

Si meraviglia il Reilly che le cere, che pure riuniscono in grado supremo, secondo lui, tutti i requisiti per interessare i collezionisti, siano così poco ricercate oggi; forse, osserva, un'arte così fragile non poteva non essere condannata

all'oblio da un'epoca, come la nostra, di violenza senza precedenti. Ragione che ci persuade poco. E intanto, uno dei requisiti delle cere, la rarità, dipende proprio dal fatto che esse non sono affatto ricercate, e, non essendoci domanda, non hanno praticamente valore commerciale. Non è stato sempre così; ma anche ritratti in cera del Cinquecento di bella fattura, racchiusi in custodie cesellate e dorate, come quelli di Rodolfo arciduca d'Austria e di sua moglie Eleonora, che vidi da un antiquario di New York nel 1952, non potrebbero mai raggiungere oggi il prezzo a cui furono aggiudicati all'asta della collezione Spitzer a cui appartenevano un tempo. La ragione del poco interesse dei collezionisti per le cere è che, nonostante le loro ottime patenti storiche in cui appaiono i nomi di Cellini, di Leone Leoni, e di tanti altri artisti di vari paesi, specialmente di Francia, Germania, Inghilterra, nominati dal Reilly, nonostante questo preclaro *pedigree*, quella delle cere non è più considerata un'arte vera e propria. Non sono oggetti d'arte, ma di curiosità. Mancando la curiosità, manca ogni loro ragion d'essere, e si può esclamare come fece il Nollekens a proposito delle statue di cera dell'Abbazia di Westminster: «Dio mio, non dovrete tenere questo ciarpame nell'Abbazia!».

Dicendo che manca la curiosità per le cere, non dico neanche cosa esatta. La gente non è precisamente indifferente ad esse. Reagisce, e reagisce in modo molto sfavorevole. Le cere della peste dello Zumbo, al Museo Nazionale di Firenze, ci offrono un caso limite che aiuta a spiegarci la reazione del pubblico. Perfino il Reilly non le ha riprodotte, perché «sebbene eccellano in colore e modellatura, i soggetti sono particolarmente spiacevoli». Lasciamo stare quel

particularly *unpleasant* così
squisitamente inglese, e cerchiamo di renderci conto del perché. Per gli antichi l'imitazione della natura era, almeno in teoria, il fin dell'arte: gli aneddoti di Zeusi e Parrasio, cogli uccelli che beccan l'uva dipinta e il pittore che scambia una tela dipinta per una vera, il mito di Pigmalione che s'innamora della sua statua finché questa diventa di carne, sono tipici di tutto un atteggiamento che si è protratto nei secoli. Ma, com'è naturale, si è scoperto un bel giorno che l'imitazione della natura aveva a che fare con l'arte fino a un certo punto. Ogni artista ha una sua poetica, e secondo questa ricrea il modello; per paradossale che sembri, c'è un'idea platonica anche dietro i cosiddetti pittori della realtà. Ma gl'«inganni», i *trompe-l'oeil* sono arte? È arte Sciltian? Le cere sono, come dicevo, un banco di prova, un *test case*.

Non c'è dubbio che è solo la piccolezza delle proporzioni delle cere dello Zumbo che, come osservavano i Goncourt, togliendo orrore a quegli orrori, e conferendo loro un po' il carattere d'un balocco, consente allo spettatore, o almeno ad alcuni spettatori, d'indugiarsi dinanzi ad esse più che non si farebbe se le figure fossero state ritratte alle loro proporzioni naturali. A proposito del senso di disagio che ci prende dinanzi alle cere, anche se non siano di natura orrificica come quelle dello Zumbo, anche se si tratti d'effigi d'innocenti bambini (come quelli del Settecento conservati in teche di vetro a Ca' Rezzonico, ma così pallidi, con occhi così intenti, che ti fan pensare ai bambini magati del *Giro di vite* di Henry James), mette conto di riportare un'osservazione di Ortega y Gasset: «L'origine del disagio causato dai manichini sta nella provocante ambiguità con la quale le figure

di cera frustrano ogni tentativo di adottare verso di esse un atteggiamento chiaro e coerente. Trattale come esseri viventi, ed esse riveleranno sogghignando il loro segreto di cera. Prendile per bambole, ed esse paion soffiare d'irritazione in segno di protesta. Non si lasciano ridurre a meri oggetti. Guardandole, improvvisamente ci viene un dubbio: non saranno loro che guardano noi? Poi alla fine siamo stufo e nauseato di questi cadaveri d'accatto. Le figure di cera sono melodramma del più smaccato».

E invero circostanze melodrammatiche si sogliono associare con le cere. C'è la famosa scena della *Duchessa d'Amalfi* di Webster, in cui alla duchessa vengon presentati i simulacri di cera del marito e dei figli morti, e la sventurata li scambia per veri cadaveri; c'è una figura umana di pallore spettrale, orribile per certi particolari di putrefazione, distesa su un letto funebre in una camera del Castello di Udolfo nel romanzo di Mrs. Radcliffe (1794), che si scopre poi essere una figura di cera; c'è l'episodio della statua di cera di Pietro il Grande, seduta in trono, che si trova all'Ermitage di Pietroburgo, la quale grazie a un ingegnoso meccanismo s'alzava, sorgeva terribile in tutta la sua statura, fissando i visitatori con occhi di vetro, fissandoli con sguardo così intento che una donna, un giorno, dallo spavento partorì nella galleria dove il simulacro era esposto, onde per evitare il ripetersi di tali indecorosi accidenti fu deciso di rompere la molla dell'automa e d'immobilizzarlo per sempre sul suo trono; c'è l'altro episodio, narrato nel 1773 da Horace Walpole, di Lady Aylesbury che rivolse la parola a una cameriera di cera fabbricata dall'americana Mrs. Wright; c'è il film tridimensionale sulla *Maschera*

di cera, sul ceraiuolo che dal modellare statue di cera prende la scorciatoia di ricoprire di un sottile strato di paraffina veri e propri esseri umani a cui toglie la vita...

Mai l'illusione della realtà è stata spinta al punto a cui l'hanno portata i ceroplasti. Un ritratto di Michelangelo attribuito a Leone Leoni (al Museo Britannico) ha i capelli distinti uno per uno e ogni grinza è minutamente riprodotta; Bernhard Caspar Hardy, di cui parla Goethe in *Arte e antichità*, s'era specializzato nel riprodurre le grinze, un altro tedesco, Daniel Neuberger, si diletta di far sfoggio di bravura rendendo i minimi particolari. Ed è questa illusione di realtà, di carne tenera e sensibile, che combinata con la decadenza a cui la materia di quest'arte è particolarmente soggetta, impallidimento e illividimento, mutilazione e impolveramento, rende le cere spesso repellenti, repellenti come la torta nuziale coperta di ragnatele di Miss Havisham in *Grandi aspettative* del Dickens. Si veda anche l'effetto che ci fa una di queste cere involontariamente caricaturale, il ritratto in piedi d'un patrizio tedesco (nella Wallace Collection) dovuto a Georg Holdermann che lavorò al principio del Seicento. La figura ha un testone enorme, e busto e mani abbastanza assortite, ma le gambe sono esili e corte. Questo nanerottolo c'impresiona in modo diverso dalle caricature disegnate o dipinte: queste sono su un piano intellettuale, platonico, son l'essenza grottesca d'un personaggio, un'arguta sintesi di certe sue peculiarità; ma la cera dà vita a un mostro.

Ed ecco perché essa è il banco di prova della vecchia concezione dell'arte come imitativa della natura. La duchessa d'Amalfi, Emilia nel Castello

d'Udolfo, Lady Aylesbury, prendono per veri dei personaggi di cera come gli uccelli prendevan per vera l'uva di Zeusi, e Zeusi per vera la tela dipinta di Parrasio. Un altro aneddoto è così riferito da Carlo Dati: «Dicesi inoltre che Zeusi dipingesse un fanciullo il quale aveva in mano dell'uva, e che ad essa pure volando gli uccelli, con la medesima ingenuità, s'adirò con l'opera e disse: "Io ho fatto meglio l'uva che il fanciullo, perché se io l'avessi ridotto a perfezione gli uccelli ne dovevano aver paura". Altri scrivono che non egli, ma uno degli spettatori disse: che gli uccelli stimavan poco buona la tavola, perché non vi si sarebbero gettati, se il fanciullo fosse stato simile al vero, e che Zeusi cancellò l'uva, serbandò quel ch'era meglio nel quadro, non quel ch'era più somigliante». Da cui si vede che anche in antico si dubitò dell'idea dell'arte come imitazione e «inganno». Ma se le cere non sono arte nel vero senso della parola, perché si collezionano, perché io stesso ne ho più di due dozzine? Le corti dei re non sarebbero complete senza i nani e i buffoni. Non piacciono solo le cose belle, posson piacere anche le bizzarre. Ma il perché non cercatelo nell'*Estetica* di Benedetto Croce.

La mia piccola collezione di cere è disposta intorno a uno scaffale Regency di legno rosa, il cui corpo inferiore è fiancheggiato da colonne (o balaustri) di tipo «persiano», cioè composte di due elementi affusolati e come inguainati in lunghe foglie, disposti in ordine inverso e collegati da un nucleo centrale adorno di foglie quadrilobate; i due sportelli sono protetti da grate d'ottone; il corpo superiore, aperto, sui fianchi è adorno di due bronzi dorati a forma di

faci con aiucce alla base. Sebbene i *Persic pillars*, come tanti curiosi e male assimilati esotismi dello stile Regency, non siano di mio gusto, il mobile ha nobili proporzioni ed è della misura esatta per questa parete.

Non fu facile trovare uno scaffale così conveniente; da principio m'ero rassegnato a farne fabbricare uno, visto che tal genere di mobili scarseggia nello stile Impero continentale. Non scarseggia invece nello stile Regency, ma in Inghilterra è così ricercato, che non resta a lungo nei negozi degli antiquari. Avevo bisogno di due scaffali da libri bassi e di una certa lunghezza, e finalmente nel 1950 ne trovai uno nei pressi di Davies Street a Londra, adeguato, ma non di prim'ordine, ed è ora nell'ultimo salotto o *boudoir*; alla vigilia della partenza, un sabato mattina, mentre guardavo la vetrina dell'antiquario Loewenthal in St. James's Street, intravidi dentro il negozio, di profilo a una parete laterale, quello che a me pareva il mobile ideale che fin allora avevo ricercato invano. Ma il negozio era chiuso; pensai che forse avrebbe aperto più tardi, e con questa speranza decisi di ripassare dopo un'ora recandomi nel frattempo alla non lontana National Gallery. Non credo che l'impazienza mi permettesse di guardare i quadri con sufficiente serenità quella mattina, ma, tornando più tardi al negozio, la mia apprensione si calmò vedendo che la maniglia della porta girava. Di solito il sabato il negozio rimaneva chiuso, ma quel sabato, per una circostanza eccezionale, v'era tornata l'impiegata. Vedendo il mobile di fronte mi accorsi che era proprio dell'altezza e della lunghezza volute, e, sebbene mi raffreddasse un po' l'aspetto delle colonne persiane, fui lietissimo d'acquistarlo.

Sul mobile, tra due vasi di opaline lilla e bronzi, e due piccoli busti d'avorio, uno di Eschilo, l'altro d'un musicista della fine del Settecento il cui profilo ricorda quello di Mozart (ma, visto di faccia, il personaggio del mio busto sembra un uomo di età più avanzata di quella a cui, ahimè, s'arrestò la carriera mortale di Mozart), fra questi vasi e busti, protetta da un teca di vetro, è collocata una statuetta di terracotta policroma, pure acquistata a Londra, un piccolo capolavoro di finezza e di grazia del belga Verboeckhoven (1759-1840) che fece modelli per la manifattura di porcellane di Valenciennes. È una damina in costume d'intorno al 1819, con veste bianca che arriva fin sotto al seno, mentre questo e le braccia son coperti da un abito lilla terminante al collo in una gorgera a lattughe, e adorno sulle maniche di un cordone di merletto che vi si avvolge a spirale; sotto il braccio sinistro la donna reca uno scialle di cachemir rosso, con la destra regge una borsa turchina, porta in capo un cappello cilindrico di paglia, decorato da un mazzo di fiori e rialzato sul davanti a mò' di cuffia intorno al volto: si allaccia sotto il mento. Il corpo della donna è leggermente inclinato sulla sinistra, e mostra così una certa incantevole flessuosità, ma il viso è impassibile, estatico, gli occhi color nocciola fissano il vuoto.

COME PER NEGROMANZIA

Qualche tempo fa, quando una mia compagna d'università che m'era venuta a trovare dopo parecchi anni fu dinanzi a questa statuetta, mentre le facevo vedere la casa, disse: «Chi è

quella? Una Giovanna d'Arco?». «Come può esserlo?» chiesi stupefatto, e mi resi conto che la Rita era molto miope, anche se lei non me l'avesse detto subito dopo. Della debole vista non m'ero accorto, ch  lei s'era ben guardata dal mettersi le lenti, ma m'ero tanto accorto della stranezza del suo stato mentale, che a tutta prima, anzich  a un difetto di vista, avevo pensato a un'allucinazione di malata. Non era la prima volta che Rita ricompariva cos , all'improvviso, nel corso degli anni. E quanti ne erano passati da quei giorni di Firenze, quando curvavamo il capo sugli stessi libri, anzi sugli stessi manoscritti! Manoscritti difficili che insegnava a leggere a noi novizi di paleografia il buon professor Rostagno dalla barba brizzolata e forcuta d'apostolo (aveva anche un forte odore, quella barba, che ci faceva pensare agli anacoreti, i quali per mortificarsi non han molta cura della persona). Eravamo due o tre studenti; non so come avvenne che Rostagno una volta, parlando con me della Rita, mi disse che come tante ragazze moderne aveva le clavicole evidenti sul magro petto. Forse io non avevo fatto molta attenzione prima alla Rita; si camminava insieme, si parlava, lei era per me poco diversa da un compagno. Una canzoncina burlesca che cantavano gli studenti dell'Universit  mi   riaffiorata in mente quando giorni fa un indiano, N. Chatterji, mi ha chiesto dall'Inghilterra quale fosse la mia opinione su Tagore, i cui *Gitanjali* conquistarono di colpo gli europei proprio in quegli anni intorno al 1918, e oggi sembrano cos  enfatici e vuoti: «Rabindranath Tagore, Idolo del cuor mio, Pi  caro a me d'iddio, Rabindranath Tagor!». Una delle figure pi  in vista dell'*intelligentsia* fiorentina d'allora, Arrigo Levasti, filosofo e mistico, mi si   associata nella

memoria a quella lettura dei *Gitanjali*: una solenne zazzera gl'incorniciava il volto espressivo e pensoso, portava sandali ai piedi; nell'evocazione dei ricordi, gli si colloca accanto anche Sar Mérodack Joséphin Péladan, autore di romanzi decadenti, ponderosi, wagneriani, e alquanto ridicoli. Un altro filosofo e insegnante d'inglese al British Institute, Guido Ferrando, era pure tra gli zelatori di Tagore e d'un altro poeta i cui versi molto entusiasmarono noi giovani, Shelley; insomma spirava tra gl'intellettuali fiorentini una brezzolina mistica e teosofica a cui una ricca americana, Miss Leggett (mi pare che si chiamasse così colei che poi sposò Ferrando) dava corpo con le sue danze rituali che i suoi piedi non belli disegnavano sul pavimento d'una villa fiorentina. La canzoncina che si cantava noi studenti, «Rabindranath Tagore, Idolo del cuor mio...», era la risposta del buon senso a tanto fumo di velleità mistiche.

Con Rita non indulgevo davvero alla moda tagoriana. Parlavamo piuttosto di tragici greci e di Nietzsche, e tra un discorso intellettuale e l'altro, tra una passeggiata e l'altra per Firenze e per le vie tra muri e giardini verso San Leonardo e verso Fiesole, s'insinuò tra noi via via qualcos'altro. Finché un giorno, proprio in Piazza San Lorenzo all'uscita della Laurenziana, lei mi disse così chiaramente come la pensava, che ci bacciammo. Come in altri casi, a me accadde di cominciare tepidamente, di riscaldarmi a poco a poco, e proprio quando mi pareva di sentire la donna come parte della mia vita stessa, ecco che la donna si raffreddava, si scostava, mi diveniva perfino ostile. Nessuna leggenda mi è mai parsa così vera come quella delle fontane dell'amore e del disamore di cui parlano i romanzi cavallereschi: una empie il cuore d'amoroso

desio e l'altra volge in ghiaccio il primo ardore. Rita, mi confessò una volta, s'era innamorata del mio profilo visto contro una parete scura, una parete verde. Facemmo molte passeggiate, ci ritrovammo in molti luoghi solitari, strade e giardini di Firenze, e nessuno ci piacque tanto come il Giardino del Cavaliere a Boboli. Il giardiniere vestito di grigio ci veniva ad aprire il cancello, e soli tra quelle aiuole, in vista di Arcetri turrito e degli altri colli svelati ai nostri occhi (come ai miei occhi incantati di bimbo erano apparsi per le feritoie, nella buia stanza sotto i portici di Piazza Vittorio Emanuele a Firenze, i paesaggi magici del diorama), lì in quel breve Eliso ci sentivamo a casa nostra: una casa di cielo, di fronde, di canti, di profumi, come si conveniva a due giovani innamorati. Ma eravamo diversi da quel che sono i giovani d'oggi. Sebbene fosse appena finita la prima guerra europea, non s'era inaugurata tra noi, a ogni modo negli ambienti dove io vivevo, quella libertà di costumi che può degenerare in sfrenatezza e in licenza. Mi domando adesso se nel nostro caso non fu un male. Certo da quei colloqui uscivamo fisicamente turbati, lei soprattutto. L'idillio si sarebbe potuto concludere con un fidanzamento. Invece finì che lei in un momento di crisi «morale» confidò tutto allo zio, un illustre professore della Facoltà a cui appartenevo, e quello mi mandò a chiamare e mi fece una paternale, ingiungendomi di lasciare in pace la Rita. Mi rivedo presso una finestra della Biblioteca di lettere in Piazza San Marco; lei, non so per quale lutto, era vestita di nero, e piangeva; ma non per quel lutto, e dinanzi alle sue lacrime io mi sentivo di ghiaccio, osservavo il volto gonfio e rosso come avrei osservato quello d'una persona estranea. Poi

mi restituì le mie lettere, e un mio disegno dove c'erano tante sfingi strappato in minutissimi pezzetti. Poco dopo si sposò con un parente.

Forse perché la nostra relazione s'era guastata in modo che aveva umiliato me, con quella paternale dello zio come a uno scolaro discolo (avevo ancora la psicologia del primo della classe che ero stato al Liceo, e non potevo tollerare qualsiasi degradazione da parte dei maestri, e, come lei mi disse poi, veramente a quei tempi mi davo delle arie), feci del mio meglio per dimenticare la Rita, e ci riuscii così completamente che quando nel marzo del 1946, ben più di venti anni dopo, ricevetti una sua lettera, non seppi che pensare. O meglio, pensai subito alla tara familiare della Rita, e la ritenni pazza. Si era sposata, il suo matrimonio, come mi disse poi, era stato un matrimonio felice, il marito era «un angelo», aveva avuto dei figli. Ma aveva passato anche dei periodi in una casa di cura; e in quei periodi — diceva — le era parso di sentire una libertà ignota alla sua vita normale, libera da ogni responsabilità umana, veggente come una sibilla, invasata come una strega. Mi disse proprio: «Io sono una strega». Mi disse che aveva letto una volta una storia dell'Estremo Oriente, di persone in cui entrava lo spirito d'una volpe e quelle si agitavano e non trovavano mai posa, poi un giorno lo spirito della volpe le lasciava.⁹ Quelle lettere che mi scrisse nella primavera del 1946, vergate in una calligrafia frenetica, avrebbero potuto essere state scritte più di venti anni prima, continuavano un colloquio come se nulla fosse avvenuto nel frattempo; mi mandava anche una poesia, ispirata dai nostri incontri al Giardino del Cavaliere.

Nella novella dei tre maestri di negromanzia che vennero alla corte dell'imperatore Federico, il conte di San Bonifazio combattè battaglie, conquistò paesi, prese moglie, ebbe figliuoli, e «il figliuolo del conte aveva già bene quaranta anni», e il conte era vecchio, e poi i maestri di negromanzia lo ricondussero alla corte, e lui pensava; «lo 'mperio fia ora più volte mutato, le genti fiano ora tutte nuove», e lui come si sarebbe ritrovato? Ma quando giunsero in corte, trovarono l'imperatore e i suoi baroni mentre ancora si dava acqua dopo l'istesso banchetto a cui erano dapprima apparsi i negromanti. E il conte rifletteva; «I' ò poi moglie, figliuoli k'anno quaranta anni, tre battaglie di campo ò poi fatte, il mondo è tutto rivolto; come va questo fatto?». Per un sortilegio inverso, il mondo s'era veramente «tutto rivolto», la gente era invecchiata, ma la Rita si credeva sempre ai giorni del Giardino del Cavaliere, dell'Università di Firenze quando Giorgio Pasquali insegnava greco, e lei s'era fermata lì, si proponeva quei problemi di metrica greca e di pronunzia che s'agitavano allora, recitava Saffo, e pensava di ritrovare in me lo studente entusiasta, pensoso e irrequieto di quei giorni.

Invece, quando venne a trovarmi nella primavera del 1950, le parve che io mi fossi cristallizzato, che io fossi solo, magato abitante d'un Palazzo dell'Arte, come nella poesia di Tennyson; lei invece... Non vedeva se stessa, non s'accorgeva che il suo viso s'era appesantito, che la luce s'era spenta nei suoi occhi. Era stata moglie e madre, ma amante mai. Il suo orologio s'era fermato in anni lontani. Diceva di girare l'Italia per consultare illustri competenti sulla quantità greca e l'accento musicale. Quel giorno del 1950 era un giovedì santo; c'era da

me un'altra signora, visitammo insieme i Sepolcri e quando fummo presso Sant'Ignazio la Rita si mise a declamare in greco, con un curioso accento nasale, l'ode di Saffo ad Afrodite. Da giovane voleva essere attrice, uno dei professori voleva presentarla alla Duse, ma lo zio non volle. Del resto lei stessa avrebbe avuto paura del «rischio morale» di quella vita. Perché si professava moralissima. I libri di Moravia le facevano schifo.

Non dette più notizie di sé per qualche anno. Poi nell'autunno del 1956, un giorno, un colpo di telefono. Era lei, Rita. Doveva recarsi da un medico che abitava vicino a me, in Corso Vittorio Emanuele; se avevo un momento di tempo, avrebbe desiderato di rivedermi. Mi aspettavo di trovarla ancora più invecchiata, ancora più trasandata nel vestire. Invece era vestita quasi elegantemente, di verde, con un cappellino color perla calato sulla fronte, e un cappotto con un bavero di pelliccia bianca e nera come quello di certi ritratti veneziani; l'aspetto poi, strano a dirsi, era più vicino a quello d'una trentina d'anni prima che a quello che le avevo conosciuto l'ultima volta. Quel giorno mi trovò solo, e parlò quasi sempre lei; parlò di sé, del marito che era un noioso, ma un angelo, del suo viaggio dal Nord a Roma, in cui due uomini le avevano fatto la corte in treno; uno diceva di soffrire di nevrite alla spalla e lei si era offerta di toccarlo, perché il suo tocco guariva; era una maga, una strega. Da bimba di sette anni aveva conosciuto un ragazzino di dodici che voleva sposarla. Avrebbe voluto fare l'attrice, ma s'era sposata col suo bel parente. Però non avrebbe dovuto sposarsi, avrebbe dovuto far la monaca, avrebbe battuto le altre monache con la sua bacchetta. Da ragazza s'era

messa in una stanza tonda, c'era un lavabo a tre piedi in quella stanza, lei l'aveva toccato e quello s'era messo a ballare e le aveva detto il nome dell'uomo che l'avrebbe chiesta in sposa. Le disse che sarebbe venuto un giovanotto che avrebbe voluto baciarla. Venne il giovanotto, e lei si nascose. Nel salutarmi mi porse la guancia perché la baciassi, e mi chiamò per nome. Fu quel giorno che scambiò la statuetta di terracotta di dama del 1819 per una statua di Giovanna d'Arco.

Andò a trovare anche alcuni compagni e compagne d'università che abitavano a Roma. Come in *Carnet de bal* era risucchiata da quel tempo lontano e irripetibile. Uno di quei compagni mi disse che era stata a casa sua e s'era messa a ballare una «vera danza greca»; concludeva: «Non c'è altro che rinchiuderla in un manicomio». Qualche giorno dopo la Rita mi telefonò di nuovo; voleva che le dessi un consiglio, un consiglio importante, da uomo leale e sincero, non da furbacchione. Come si doveva leggere la prosa greca? Aveva sentito tutti i «grecisti»; non capivano niente, erano una massa di stupidi. Lei sola sapeva il segreto e avrebbe inciso un disco con la sua lettura d'un passo di prosa greca e me l'avrebbe mandato. Non so se riceverò mai questo disco, ma quanto a lei, son certo che si rifarà ancora viva. E quando io sentirò al telefono quella voce un po' ironica, come la voce d'una maschera di carnevale, ripenserò al Giardino del Cavaliere e mi rivedrò in esso come il conte di San Bonifazio riportato per forza di magia alla corte dell'imperatore Federico, mentre ancora «si dava l'acqua, la quale si dava quando il conte n'andò co' maestri».

Tra le cere è appeso un quadretto in una cornice di bronzo con *appliques* d'una fattura così squisita che l'accessorio la vince sul principale, e la «cintura» è «a vedere più che la persona». Il quadretto, assai scuro, è di Giovanni Migliara e rappresenta una loggia e una scalea da cui una compagnia di personaggi in costumi del Rinascimento discende a una barca ormeggiata in un canale che nell'ombra ha riflessi glauchi: l'ambiente è scenografico, il campanile dello sfondo è simile a quello di Santa Maria delle Vigne di Genova, mentre il loggiato e la scalea paion tratti da quelli del Palazzo Doria-Tursi (ora Municipio) della stessa città. Il primo piano è d'un cupo color marrone per dare risalto all'aerea veduta in distanza, secondo una ricetta che piacque intorno al 1830, parte del quadro funzionando quasi a mo' di camera oscura. Lo scenario e i personaggi in costume fan pensare a un'opera in musica, ed è il meglio che si possa dire di un genere storico coltivato con ostinata quanto infelice fissazione per gran parte dell'Ottocento. Molto più cari mi sono altri due quadri di questa parete, un gruppo di famiglia della fine del Settecento, dipinto a olio su carta applicata su tela, un procedimento che s'usò qualche volta per conferire alle immagini finezza quasi di miniatura. L'autore, che dovette imparare qualcosa dal Greuze e dalla Vigée-Lebrun, ha rappresentato una coppia di nonni seduti verso cui corrono due bambini, uno dei quali, il più piccolo, è tenuto per la veste dalla madre; altri membri della famiglia, due eleganti uomini giovani e una donna, stanno in piedi intorno: lo sfondo è una sala a colonne. Son così simili la fattura, la secchezza del pennelleggiare, il carattere dei personaggi (soprattutto dei

bimbi), lo stesso ambiente a quelli del ritratto della famiglia Roncioni (nota specialmente per via della passione di Ugo Foscolo per Isabella Rondoni) di Federico Gianbattista Desmarais che si trova nella Villa Roncioni a Molina di Quosa presso Pisa, da farmi concludere che autore del mio quadro sia lo stesso Desmarais che venne in Italia al tempo della Rivoluzione francese e lavorò in Toscana, dove si acquistò una certa riputazione. Dice l'autore d'uno studio su di lui:¹⁰

«Nessuno sosterebbe che questo artista fosse sommo, ma in quell'epoca si ebbe in grande estimazione, sia perché l'essere forestiero, come è stato vezzo costante dell'Italiani, venisse considerato quale patente di benemerenzza e di valore, sia perché alla parvità dei suoi emuli, contrapponesse l'energia, la sicurezza e l'affetto, doti necessarie per fare delli allievi e per essere stimati e idolatrati dai giovini. Rivale dei maestri dell'Accademia non fu amato da essi, che lo chiamarono il Pittore delle budella, perché aveva dipinto un Catone che si strappava le viscere, ed era solito di trattare soggetti tragici. Ebbe in Firenze scolari ed allievi tra i quali Giuseppe Bezzuoli fiorentino, Francesco Nenci di Anghiari, e Nicola Monti di Pistoia. Nel 1807 chiese ed ottenne il posto di professore di disegno e di pittura nell'Accademia di Carrara... È ricordato come inventore e direttore dell'apparato di stile greco pei solenni funerali di Labindo (Giovanni Fantoni) Presidente dell'Accademia».

L'antiquario fiorentino a cui apparteneva il quadro (che acquistai a un'asta dell'aprile del 1930) riteneva che fosse di Gauffier, perché così gli avevano detto coloro da cui l'aveva acquistato: effettivamente può trattarsi di erronea tradizione originata dal fatto che Desmarais fu padre adottivo della figlia di Gauffier suo amico.

L'altro quadro che mi è caro è un ritratto di giovane donna dai capelli castani e ricciuti, campito contro un cielo azzurro e una veduta del Quirinale che è esattamente la stessa di quella del famoso ritratto di Monsieur Granet di Ingres,

ma invertita, quasi fosse copiata da una stampa. Per quanto imitatore di Ingres, questo anonimo pittore aveva imparato assai bene la lezione, così vivace e nitida è la presentazione del personaggio.

Tra i mobili della stanza, dopo la consolle spetta un posto d'onore alla giardiniera della fine del Settecento, firmata Weisweiler e, come dichiara un antico cartellino, facente parte un tempo del mobilio d'una Villa Bonaparte: o quella di Roma, cioè la Villa Paolina, o quella di Milano dove Eugenio abitò tra il 1810 e il 1814, conosciuta oggi come Villa Reale. È un mobile sobrio, consistente di una cassa dagli orli superiori muniti d'una ghiera d'ottone svasata, e di due gambe a icchese congiunte alla base da una traversa della stessa forma e nel mezzo da un elegante balaustro. Regoli di bronzo dorato fasciano i fianchi della cassa, e le estremità superiori e le inferiori degli icchese son commesse in boccole di bronzo. In *Gusto neoclassico* definii questa giardiniera con un epiteto quasi omerico che rimase impresso nella mente d'una mia giovane lettrice: «crinita di felci». Ahimè, poco prosperano i fiori e le piante nella casa a cui manca lo sfogo d'una terrazza, e molto spesso le piante contenute in questa giardiniera hanno un'aria tisica che contrasta con la sontuosità del mobilio, vere e proprie «ombre di vegetabili» come nelle goffe parole del famoso Largo di Händel. La giardiniera è collocata dinanzi alla finestra. Il resto della stessa parete è occupato da una biblioteca di mogano e piuma d'olmo con modanature di legno nero e una semplice decorazione ogivale sopra gli sportelli superiori: un mobile forse livornese, il cui maggior titolo di considerazione è di essere stato un tempo alla Capponcina.

D'Annunzio vi aveva adattato sulla cimasa delle lampadine elettriche accoppiate per le basi a mo' di clessidre; rimanevano ancora, quando io comprai il mobile, gli anelli per cui passava il filo elettrico. La storia di questo originale modo d'illuminazione può leggersi nel Proemio alla *Vita di Cola di Rienzo*:¹¹

«Incomodato dall'aver continuo per casa un goffo smoccolatore di ceri e di lucerne, disperato di scoprir per tutto le macchie delle smoccolature e di soffrire a ogni momento il puzzo delle moccolaie, stufo di star sospeso tutta notte ai capricci del lucignolo e ai ghiribizzi dello stoppino, volli rassegnarmi ad accogliere nel bel palagio con pratello e corte, che fu de' Tanagli e de' Capponi, ahimè, l'atroce luce delle vie pubbliche, delle botteghe, dei teatri, delle stazioni. Or un giorno, considerando un singolare oriuolo a polvere comperato in Colonia, il quale portava otto ampole racchiuse nella sua bella custodia di ferro battuto, mi percossi la fronte come Galileo dinanzi al lampadario del Duomo pisano. Due, quattro, sei, otto e più lampadine legate a coppia per il picciuolo potevan sostituire nella cassa le ampole da sabbia e ingannare il vecchio Barba.¹² Che alzata d'ingegno e che beffa luminosa! Corsi dal Contrì¹³ che mi stava appunto racconciando una torciera lombarda a cui era ancora attaccato il cerume in colature. Fece: "Questa è bona". E, messo da parte l'altro arnese, subito ci accingemmo a costruire il primo polverino senza polvere. In breve, su per gli stalli del refettorio, su per gli scaffali della libreria, intorno alle cappe dei camini, lungo le cornici degli armadii, da per tutto erano disposti gli emblemi dell'inesorabile Tempo, gli oriuoli d'arena dai vetri offuscati, dalle custodie arrugginite; ché avevamo perfin ritolto l'arte al guastatore. D'improvviso, a vespro, si rivelava il dolo. Il granello funebre non iscorreva più dall'ampolla nell'ampolla. Fermata era la fuga dell'attimo. La tacita misura era abolita. Tutti gli oriuoli risplendevano e illuminavano. Tu ¹⁴ alzavi i tuoi occhi di chiosatore e dicevi in tuo latino: "*Tempus lucescit*"».

Nel catalogo della vendita della Capponcina ¹⁵ si parla al n. 232 di «due lampade elettriche montate in un telaio di ferro battuto in forma di clessidra», ma invano vi ho cercato menzione della biblioteca ora in mio possesso, che

probabilmente fu sottratta a quella vendita. Per quanto io abbia letto e riletto il catalogo, ottemperando al motto *Lege, Lege et Relege* che era scritto su una «libreria di gattice colorito a noce» al n. 956, ho trovato elencati parecchi scaffali e librerie, ma nessuno che rispondesse alle caratteristiche della mia.

Nel mezzo della stanza, sopra un tappeto ricamato a punto in croce (una ghirlanda di fiori su fondo rosso, e a ciascuno dei quattro angoli della balza è ripetuto uno stemma in due campi, bianco e nero, che s'incontrano verticalmente lungo una linea dentellata), sta un piccolo tavolino o *guéridon* sostenuto da tre cigni monopodi di legno bronzato; le gambe dei cigni sono riunite da una traversa triangolare di mogano su cui posa una leggera pisside pure di legno bronzato. Accanto al tavolinetto, un'imponente poltrona di legno dorato, con sul dorso scolpita a giorno l'aquila di Santi Apostoli, e coi braccioli svasati; un fregio di palmette gira intorno al sedile. Questa poltrona proviene dai discendenti del segretario di Pio VII che accompagnò il Papa in Francia e avrebbe ricevuto questo mobile in dono per i servizi prestati; il Papa fu accompagnato dal cardinale Pacca ed ebbe monsignor Tiberio Pacca a segretario. Se veramente la poltrona fu di Tiberio Pacca, non ha molto a vantarsi di tale *pedigree*, ché il Pacca, fuggito da Roma per imbrogli finanziari e vita disordinata, riparò a Torino dove fu spia dell'Austria sul conto di Carlo Alberto.

Pende dal soffitto un lampadario di bronzo dorato formato da un disco rigonfio al cui perimetro son fissati dieci cigni reggilampade; nel mezzo, su un globo, si libra l'immagine della

Fortuna; catene di bronzo congiungono il disco alla corona di roste che s'apre a ventaglio. Proviene dal castello di Favria presso Torino. Ai muri son fissate quattro lampade di bronzo dorato a forma di cornucopie.

Alcuni quadretti minori sono: una stampa a colori incisa da Giovanni Bigatti, con la coppia di Napoleone e Maria Luisa novelli sposi; un'altra stampa, da un quadro del Fabre, che rappresenta la marchesa Fanny Grimaldi Monaco di Genova, che assistita da un putto alato s'alza il sudario sulla fronte, accanto a una tomba scopperchiata all'ombra di salici, e pare stia per spiccare un volo all'eternità come l'ignota cultrice delle arti effigiata nel quadretto a olio alla parete di fronte, di cui ho parlato; e infine un ritrattino a olio di donna seduta in un salotto all'ombra d'un gran tendaggio rosso, presso una finestra da cui si vede un giardino e, contro il cielo roseo e cilestrino, un monte che pare Monte Morello: ha un libro aperto sulle ginocchia; sul tavolino accanto un vaso greco con un mazzo di fiori. Umile documento di costume e di maniera, che potrei scartare se veramente volessi adeguarmi al tono degli oggetti migliori della mia casa, ma che trattengo per qualche associazione sentimentale, come trattengo, facendolo migrare di stanza in stanza (ora è nella mia stanza da letto), e magari confinandolo in angoli bui, il primo quadretto Impero che comperai a Firenze, dal Pallotti, una dama con la lira, in classici paludamenti, tunica bianca, rosso peplo e ghirlanda d'alloro, contro lo sfondo d'un paese boscoso e collinoso, col cavallo Pegaso che s'intravede sulla pendice d'una collina più alta che nella distanza quasi si confonde nel roseo ed azzurro cielo. Una firma mal decifrabile a destra,

che pareva «John pinx.» preceduta dalla maiuscola del nome, che poteva essere un C, e seguita da un nome di luogo solo in parte leggibile («...burg») e da una data (forse 1813), mi aveva poco interessato fino al giorno in cui in un volume di Maurice Willson Disher sulla fortunosa carriera di Giovanni Belzoni (*Pharaoh's Fool*, 1957) ho trovato riprodotta una stampa esistente nel Print Room del British Museum, un ritratto di Angelica Catalani assoluta-mente identico alla mia dama con la lira. Purtroppo quella illustrazione non recava nome di autore, e ho dovuto chiedere a un amico di Londra di fare un sopralluogo. Frattanto, nel mio desiderio a un tratto divenuto febbrile di identificare il pittore, ho consultato il Thieme-Becker. Ed ecco un episodio che può servire di monito agli studiosi. Ho trovato nel gran lessico tedesco un John che faceva al caso: aveva imparato a Londra a incidere in rame sulle orme del Bartolozzi, aveva lavorato in Polonia e a Vienna, e dopo aver inciso innumerevoli ritratti, si era ritirato a Marburg dove era morto nel 1843. I dati sembravano combinare, e quel «...burg» sotto la firma non poteva essere che Marburg. È vero che a Marburg il John abitò solo nell'ultima parte della vita, e quadro e stampa erano anteriori, ed è vero che il C precedente il nome non poteva senza sforzo farsi coincidere col nome di battesimo di John, che era Friedrich, ma d'altronde la coincidenza degli altri dati mi confortava. Finalmente mi ha scritto l'amico di Londra: sulla sinistra in basso dell'incisione si legge «SUHR Chri. del.», sulla destra: «SUHR Corn.». Christoph Suhr fu un ritrattista e pittore di genere nato ad Amburgo nel 1771 e morto ivi nel 1842, e suo fratello Cornelius (Amburgo, 1781-1857) fu pittore, incisore e

litografo. Riguardando la firma del mio quadro, ho visto che quello che avevo preso per un J maiuscolo era effettivamente un S, e che avevo scambiato un u per un o aperto in alto, e un r per un n. Quanto a «...burg», nessun dubbio che andava completato in «Hamburg». Dal mio piccolo quadro era stata tratta la stampa.

Questa piccola scoperta ha accresciuto ai miei occhi l'interesse pel quadro, ma la ragione per cui non me n'ero disfatto prima resta sempre il suo titolo più valido. Questo quadro mi ricorda le vacanze di Natale del 1933-34, quando ero a Firenze con colei che doveva poi essere mia moglie. Avevamo acceso il caminetto, e ci rallegravamo del bel calore che emanava (a dire il vero non era un caminetto, ma una Salamandra il cui sportello splendeva rutilante come la vetrata d'una cattedrale), quando, guardando il quadretto (una pittura su tavola) che era appeso contro la gola del camino, ci accorgemmo che s'era curvato pel calore. Ci rimasi assai male, sebbene per cosa in verità di poco conto, e, per quanto un restauratore lo riportasse press'a poco in piano, quella lieve curvatura che è rimasta alla tavola mi ricorda le veglie d'un inverno felice.

1. [O forse dei fratelli Manfredini, i bronzisti milanesi che s'ispirarono al famoso tripode pompeiano delle sfingi pel sacro fonte del Re di Roma].

2. [Il mio desiderio è stato soddisfatto da Raniero Gnoli, autore del fondamentale volume *Marmora romana*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1971].

3. Nel *Künstlerlexikon* di Thieme-Becker non figura questo Dennery, ma un altro, Gustave Lucien, pittore di ritratti e di genere vissuto posteriormente, nella seconda metà dell'Ottocento.

4. Come una di Leda col cigno, al Museo di Cluny.
5. [La composizione ricorda la Diana e Endimione di Laurent Pécheux (1729-1821) all'Accademia di San Luca (Roma), e ancor più la Selene e Endimione del Piccio, c. 1860, riprodotta in «Arte contemporanea», dicembre 1974, p. 55]
6. «O Rhodora, se i saggi ti chiedono perché quest'incanto sia effuso invano sulla terra e il cielo, di' loro, cara, che se gli occhi furono creati per vedere, allora la Bellezza trova in se stessa la propria ragion d'essere. Perché tu là fossi, o rivale della rosa, io non pensai mai di chiedere, io non seppi mai...».
7. Non che qualche elemento politico non ci fosse. Di ritorno da una serie di conferenze all'Università Carlo di Praga nell'autunno del 1947, Matthiessen si dichiarava ottimista sulla situazione cecoslovacca; e a un professore cecoslovacco emigrato in America che gli faceva presenti i pericoli di quella situazione, obiettava che lui aveva perduto contatto, come tutti gli esuli, col suo paese. Poi avvenne il colpo di stato comunista in Cecoslovacchia e la defenestrazione (fatta passare per suicidio) di Masaryk, col quale il Matthiessen aveva avuto amichevoli rapporti. Senza dubbio la forma di questa morte impressionò Matthiessen; come Masaryk, anch'egli cadde nel vuoto da una finestra: corollario, apparentemente inconsapevole, di una secolare serie di defenestrazioni boeme.
8. *Sammlung deutscher Kunstsachen aus Wiener Besitz*, etc., München, Helbig, 15-16 Juni 1914, n. 428.
9. [Sarà stata questa storia orientale a dar l'idea del fortunato romanzo *Lady into Fox* (1923) a David Garnett?].
10. D. Macciò, in *Arte e Storia*, 1884, p. 122
11. Edizione «Il Vittoriale degli Italiani», 1939, pp. xlv-xlvi
12. Il Tempo.
13. Il fabbro descritto a p. xlv del Proemio.
14. Annibale Tenneroni, a cui è dedicata l'opera.
15. Vendita volontaria - *Collezione Gabriele D'Annunzio* esistente nella villa La Capponcina presso Settignano. Vendita a Firenze, giugno 1911. Impresa vendite Galardelli e Mazzoni, 11 Via del Giglio. Ugo Ojetti, presente alla vendita, così scriveva (*Pagine inedite*, in «L'Osservatorio politico letterario», novembre 1957, p. 78): «Ha inventato una forma di lucerna elettrica che è stata molto stimata dagli assidui di questa vendita. Ha messo dentro a quattro sottili aste di ferro, fissate su due piani di fondo, due lampadine elettriche a incandescenza, una opposta all'altra, riunite dalla parte della vite. La lucerna ha così, dentro quel rettangolo vuoto, l'aspetto classico dell'orologio a polvere o ad acqua».

CAMERA DI LUCIA

Questa è la camera che ha subito più trasformazioni. Dapprima fu lo studio o salottino o *boudoir* di mia moglie, e scegliemmo una carta da parati di color lionato a fiorami d'oro del tipo che ricorre nei damaschi del Cinquecento, un disegno di festoni di foglie incrociati che dividevano la superficie in losanghe e in ogni losanga un mazzo di fiori: a un dipresso poteva somigliare a una stoffa da parati Impero, ma il disegno di questa sarebbe stato più rigido e geometrico, e per poco tempo ci durò l'illusione di aver imitato la stoffa di una delle camere del Palazzo del Trianon, per poco tempo ci soddisfece immaginare che quelle foglie fossero d'una delle qualità in voga nei parati dell'Impero, quercia, alloro, palma, olivo, mirto, edera, foglia di vite. C'erano forse palmette, stelle, greche, lire, cornucopie? Niente affatto, neanche il più piccolo indizio. Inoltre quel parato era schiacciante, sommergeva i mobili e i pochi quadretti, era pretenzioso come quello del salotto buono d'un villano rifatto. Presto ci accorgemmo dell'errore e lo sostituimmo; una carta giallina unita, d'un giallo zolfo assai delicato, alleggerì la stanza e mise in valore i pochi arredi.

Poiché da principio quando venimmo in questa casa i nostri mobili la popolavano appena; c'erano vasti spazi di parete vuoti, e gli ambienti sembravano enormi. Né allora, voglio dire intorno al 1934, si trovavano quadri neoclassici presso gli antiquari, e i lampadari Impero erano

rarissimi. Col crescere della voga per quello stile è aumentata la richiesta, e gli antiquari sono oggi in Italia pieni di lampadari Impero, di solito acquistati in Francia e più nei paesi germanici, e non di rado capita di vedere qualche bel quadro neoclassico. Ma allora non se ne trovavano, e il salottino di mia moglie era decorato dall'effigie di Cupido e dalle quattro tempere di divinità della Farnesina che ora sono nella mia camera da letto, dal ritratto della famiglia del maestro di cappella Mazzinghi, che ora si trova nel *boudoir*, da una veduta di Via Giulia del Vasi, e dalla nostra partecipazione di nozze incorniciata, che riproduceva un'assai leggiadra figura degli *Amorum Emblemata* di Ottone Venio, due amorini che a vicenda si saettano, leziosa figura alessandrina che nel volume d'emblemi è accompagnata da varie citazioni tra cui questa di Cicerone: *Nihil minus hominis esse videtur, quam non respondere in amore iis, a quibus provocere*, che pareva calzare a pennello al nostro caso. Dopo non molti anni, un altro di quegli emblemi sarebbe stato più acconcio, quello che illustra il motto: *Quod cito fit, cito perit*. E se avessimo tenuto presente il simbolismo dei quadri che decorano le stanze in cui Hogarth fa svolgere le sue scene satiriche, avremmo dovuto meditare sul presagio risultante dall'aver noi appeso, proprio sotto quella partecipazione di nozze, una miniatura di Hummel, ora nell'alcova del salone, che rappresenta una dama accanto alla statua d'un genio con la face riversa e una ghirlanda, una statua, dunque, di Thanatos, essendo quella dama manifestamente una vedova.

A un'altra parete c'erano tavole di antichi figurini di mode, un tipo di decorazione che s'incontra oggi nei negozi delle sarte, e c'era la riproduzione a colori d'una famosa pittura cinese

che si trova al British Museum, una di quelle belle riproduzioni che si vendono al banco delle cartoline e dei cataloghi in quel museo. Via via che il gusto si fece in noi più esigente, eliminammo questi quadretti così poco originali. Per qualche tempo fu in questa stanza un divano bianco e oro senza spalliere che ricordava nella linea il sarcofago di L. Cornelio Scipione Barbato, con pesanti gambe scolpite a foglie d'acanto: un mobile assai misterioso che somigliava un poco al sofà su cui siede Madama Zamoiska nel quadro di Gérard, ma aveva anche qualcosa del mobilio che arreda gli ambienti romani in certi film, mobilio da scena, quasi, di bell'effetto, sì, ma così scomodo da non potercisi sdraiare affatto; passò poi nell'ingresso, dove il Cecchi, raccostando la linea funebre di quel mobile alla statua d'Amore che a lui pareva tombale, ne concluse che non mi restava altro che disfarmi al più presto di simili lugubri arredi. Del sofà effettivamente mi disfeci quando trovai quelle fioriere che ora figurano davanti alla finestra dell'ingresso.

Per qualche tempo fu in questa stanza un divanetto Regency semplice, dalla linea elegante, dalla fodera di seta a due bande longitudinali, celeste e rossa alterne, che gli davano un'aria assai civettuola. La storia di questo divanetto può servire a illustrare quel tirocinio a cui ogni collezionista deve rassegnarsi per apprendere attraverso gli errori. Avevo appena conosciuto, mi pare pel tramite di Pietro Paolo Trompeo, Alberto Arduini, che era stato allievo allo stesso collegio ecclesiastico (il Nazareno) in cui Trompeo aveva insegnato francese per qualche anno. Era un giovane colto e di maniere garbate, che s'era messo a fare il *marchand amateur*; sapendo che mi piacevano i mobili

Impero mi annunciò il prossimo arrivo presso di lui d'un divanetto Regency che era un gioiello. Passò qualche tempo e, per quanto m'informassi di quando in quando, il divanetto non arrivava mai. Un giorno, dall'antiquario Segrè in Piazza di Spagna, vidi un sofà di mogano, semplice e molto elegante, con *House of*

Commons stampato in un vecchio cartellino sotto il sedile; all'antiquario, o probabilmente alla sua commessa, sfuggì un'indiscrezione da cui capii che quello era il divanetto promessomi da Arduini; e da Segrè avrei potuto acquistarlo ora, ma per quattro volte il prezzo originario. Feci le mie rimostranze ad Arduini, questi si scusò protestando che Segrè aveva preteso il divano in un blocco d'acquisti, e mi disse che attendeva dalla stessa fonte un altro divano in tutto simile a quello che non mi aveva potuto riservare. Dopo qualche tempo mi mostrò infatti un divanetto che sembrava il gemello dell'altro (in quell'epoca d'amore per la simmetria tali coppie di mobili eran frequenti), proveniente, diceva lui, dallo stesso signore inglese da cui proveniva il divano appartenuto alla House of Commons, un Lord che aveva abitato presso il Foro Traiano. L'acquistai senz'altro, ma cominciai presto a esserne scontento. Per prima cosa l'imbottitura emanava uno strano odore (quasi avesse voluto avvertirmi che c'era sotto un affare poco pulito!), che potrà essere stato di stoffa o di lana, ma che rassomigliava in modo preoccupante a un odore umano, quell'odore che si sente in certe camere da letto di alberghi parigini di second'ordine, dove non si rinnova abbastanza l'aria, e, peggio, non si rinnovano i materassi olezzanti della traspirazione notturna. Un odore davvero poco atto a suggerire associazioni poetiche. Poi,

passando la mano sugli spigoli del mobile, m'accorsi che erano acuti e non smussati dall'uso, e quando da un falegname in Via Vittoria trovai un mobile «antico» in fabbricazione per Arduini, mi restarono pochi dubbi sul come fosse andata la cosa. L'antiquario aveva semplicemente fatto ricopiare da un bravo artigiano il divanetto autentico già appartenuto alla House of Commons. Più tardi seppi che Arduini aveva addirittura un genio per la mistificazione. Così in un ambiente da lui decorato in Via Margutta le pareti erano coperte di costellazioni di cani King Charles di maiolica dello Staffordshire collocati su mensole in simmetrici disegni a piramide, a quinconce, a raggera, dando immagine d'un motivo di carta da parati che avesse assunto un rilievo plastico allucinante: non era meraviglioso aver trovato tanti di quei cani (circa trecento), e per di più tanti di pelo rossiccio, i più pregiati? Ebbene, Arduini aveva scovato un abilissimo ceramista napoletano che gliene fabbricava in serie, magari anche col marchio di Sampson Smith per soprammercato.

Avrei voluto dirne di tutti i colori a Arduini, ma mi contenni per ottenere che mi riprendesse indietro l'oggetto la cui presenza in casa mia veramente m'era divenuta intollerabile, e non solo all'olfatto. In seguito feci anche ottimi acquisti presso Arduini, pur stando sempre in guardia dopo la prima scottatura, e diventammo amici. Quando egli morì così precocemente, espressi il mio rammarico in uno scritto che figura ristampato in una delle mie raccolte di saggi.¹

Quando fu destinata a camera di mia figlia, la stanza venne tappezzata della carta rosa che conserva tuttora. Emigrarono i mobili nel presente *boudoir*, che prima era nostra camera da letto, e i mobili di questa furono trasportati in quella che era la camera degli ospiti. La *nursery* accolse il letto che era stato in quest'ultima, e prima era stato il mio letto a Firenze, e la culla, e furon fatti fabbricare dei mobili di acero, d'una linea che arieggiava il neoclassico tedesco; poi feci fare anche un lettino da bambino, à *galerie*, secondo un modello trovato in una delle illustrazioni dello *Style Directoire* di Guillaume Janneau. Tutti questi mobili moderni sono ora scomparsi da casa mia, ed è anche scomparsa una graziosa piccola toletta di cedro odorifero, con bronzi, che in un primo tempo m'era parsa adattissima per la camera di mia figlia.

Da questa piccola toletta mi separai a malincuore quando acquistai quella, «più importante», che adesso è al suo posto; né altro luogo avrei potuto trovare all'altra. Se penso che ho scritto in altra occasione:² «Tra i miei mobili mi è particolarmente cara una piccola toletta Restaurazione di cedro odorifero che nella quiete effonde il suo lieve sentore a folate rare, che occorre cercare mettendosi al punto giusto come per vedere un quadro», sento un rimorso come quello che dovette sentire Proust per aver donato alla proprietaria d'un postribolo il grande sofà della zia Léonie. Spero tuttavia che il mio mobile non sia stato suppliziato da crudeli contatti come quel sofà,³ ma chi potrà risparmiare al suo specchio il supplizio di riflettere visi umani poco attraenti o malvagi? Mi è capitato di rivedere il piccolo mobile una volta,

da un antiquario di Via del Babuino, quando sollevando una tenda in un ripostiglio lo vidi là polveroso, dimesso, infelice; mi disse l'antiquario che gli era stato dato in custodia da un console greco a cui adesso apparteneva. La Grecia è un bel nome, ma potevo sperare che quello specchio fosse destinato a rimandare le effigi di Veneri e di Apollini? I moderni abitanti dell'Ellade sacra non sono proprio belli come gli dèi dell'Olimpo.

Il letto di questa camera è, insieme alla vetrina delle porcellane nella camera attigua, il veterano del mio arredamento. Come ho detto, l'acquisto della vetrina mi valse i rimproveri di mia madre, perché troppo era inadatta alla funzione d'armadio per vestiti a cui doveva servire. Anche per il letto la cosa non andò liscia. Mi parve di sognare quando lo scoprii nel magazzino dell'antiquario Bertolozzi in Via Maggio a Firenze: era, sì, in pessimo stato, con le dorature scrostate e perfino una fiancata mancante, ma la linea! Non era il solito letto che si trova in tante case di campagna toscane, a colonnine nere e capitelli d'ottone non dorati o rozzi capitelli di legno, il letto che s'associa alla zanzariera e alla parete rusticamente tinteggiata di color turchinetto; no, questo era un *lit en bateau*, sia pure in una versione italiana. Sostenuto da zampe leonine, aveva teste di leone alle estremità delle testate dolcemente ricurve ad ansa, e la leggiadria della sua linea colpiva pur nelle misere condizioni a cui era ridotto. Ma alla comune degli uomini ripugna l'idea di comprare un letto vecchio: un po' per pulizia, perché si teme che il letto possa contenere insetti e perfino germi d'infezione, ma più ancora per superstizione, perché in un letto antico certo dev'essere morto qualcuno. Da

queste ubbie non era esente la mia famiglia, e quando annunziai quale sarebbe stato il successore dell'orribile letto di ferro della mia stanza, fui chiamato pazzo. Proprio a codesta superstizione devo l'acquisto d'un mobile che si trova accanto a questo letto nella camera di Lucia. È un mobile di cui non sentivo affatto bisogno, perché già non avevo saputo più dove mettere la culla di mia figlia, dopo che lei ne era uscita, e avevo finito per collocarla, come s'è visto, in camera mia, saturandola di mobilio. E comprare un'altra culla poi, alla mia età davvero non di novello sposo, non era questa una vera pazzia? Ma tant'è, ecco lì una culla accanto al letto di mia figlia, destinata, se mi si vuol concedere qualche attenuante, ai nipoti.

È una *barcelonnette* dalla navicella che alla testata si configura a nicchia, più semplice ma identica come forma alla *barcelonnette* famosa del re di Roma a Fontainebleau: la parte esterna della nicchia è poi ondulata come il dorso d'una conchiglia e splende, come il resto del mobile, d'un mogano caldo e fiorito quale si trova solo nei mobili, diciam pure con una parola di suono dannunziano, porfirogeniti. Quando mi venne mostrata nel 1956 dall'antiquario Boesch di Via della Vite, non pensavo affatto che sarebbe stata mia; prima di tutto perché egli l'aveva acquistata in Francia per un industriale italiano che voleva farne dono alla propria nuora che attendeva un bambino, e poi perché io di bambini non ne attendevo affatto, né avrei saputo dove trovarle posto a casa mia. Ora accadde che la nuora dell'industriale, che era una toscana molto positiva, quando seppe che la culla che le si voleva donare era una culla antica, torse la bocca: «L'ha a esser bella quanto la vuole, ma io il mio bambino in una culla vecchia non ce lo

mettol». Sicché l'industriale dovette pregar l'antiquario di trovare un altro acquirente per il mobile così misconosciuto, e mentre il suo nipotino avrà fatto i primi strilli in una moderna culla acquistata da Cova, la culla da lui ripudiata ha ospitato presso di me, intanto, un putto di cera del Seicento che per fattura ricorda i putti dello Zumbo, ma, a differenza di quelli, non è attanagliato dal dente della Morte, bensì riposa nelle braccia del Sonno, con cesii occhi soffusi d'oblio che s'intravedono per le palpebre semichiusse. La cera è ingiallita e parte del panneggiamento che ricopre i fianchi del putto (che sarà stato a suo tempo un venerato Gesù Bambino) è deperita, sicché è facile ai visitatori della mia casa trovargli un aspetto macabro.

La culla è *capitonée* di seta d'un delicato verdazzurro, ché in questo rivestimento mi sono attenuto al modello della *barcelonnette* di Fontainebleau, coi bottoni che formano raggiera dentro la nicchia, sebbene questo rivestimento non fosse fatto pel re di Roma ma pel Prince Impérial. Ma mi ci volle non poco per trovare un tappezziere capace d'eseguire questo lavoro. Siccome tutti mi dicevano: «Non c'è che Giambelardini che possa farlo», mi recai all'Arco dei Banchi presso Ponte Sant'Angelo: il celebre tappezziere, già fornitore della Real Casa, a cui avevo sottoposto come campione del lavoro una fotografia della culla del re di Roma, mi fece rispondere che una volta s'era infatti dedicato anche a lavori del genere, ma che oggi non avrebbe assolutamente avuto né tempo né voglia di farlo: quelli erano tempi di bravura di cui oggi s'era perso il gusto. Un altro tappezziere si rese conto del lavoro, portò via la navicella del mobile, e il giorno dopo me la fece riconsegnare dal garzone dicendo che non se la sentiva, che

soffriva di nervi, e che un tale sforzo d'applicazione l'avrebbe esasperato. Finalmente ricorsi al tappezziere da cui fin allora m'ero fornito e che dapprincipio m'aveva detto che per far quel lavoro era necessario costruire prima un'armatura interna distaccabile; feci costruire l'armatura da un bravo falegname senese, Nello Becatti, e Spartaco Capitani — tale è il nome del tappezziere che, se fossi poeta epico, tramanderei ai posteri nell'elenco degli eroi — eseguì il capolavoro di *capitonné*. È vero che poi egli mi assicurò che una fatica simile non l'avrebbe più fatta per altri, ma quasi per sfida volle mostrare che un artigiano dei nostri tempi di produzione in serie poteva, volendo, non esser da meno degli artigiani dei tempi in cui la gente aveva pazienza, precisione, e gusto.

La qualità della *barcelonnette* è tale che accanto ci sfigura il letto, sia pure ornato di bronzi da me, che m'ero preso questa riprovevole libertà con un mobile dopo tutto poco importante. Però, come la vetrina, il letto ha per sé oramai più che il pregio dell'antichità, quello di sapermi raccontare tanta parte della mia vita. Fu nella casa di Piazza dei Nerli, e in quella in San Frediano, e quando, dopo la morte di mia madre, trovai accanto all'appartamento del mio patrigno un *pied-à-terre* di due stanze che mi conveniva benissimo pei periodi di vacanza dall'università inglese, il letto occupò gran parte della minore di quelle due stanze, e aveva allora accanto la consolle dalle sfingi di bronzo, e la psiche.

LETIZIA

Era una piccola stanza, ma la sera, quando la illuminava il sole che calava dietro Bellosguardo, aveva la sua ora di grazia. Di qui, in quest'ora, quante volte ho contemplato la collina dove Foscolo scrisse le *Grazie*, e, se mi volgevo all'indietro a guardare nella stanza, i vecchi mobili Impero mi ricordavano di nuovo il Foscolo. Tra tutti i ricordi associati con quella stanza e questo letto, mi par fresca di ieri la visita d'una signora straniera che era stata molto bella e che aveva ancora serbato un riflesso dell'antico fascino, autrice di romanzi, anche, i quali, pur senza appartenere alla letteratura, rivelavano una vivacità d'impressioni al disopra del comune andazzo delle *novelettes*, e uno di questi romanzi raccontava gli amori delle sartine di Firenze. Diventando matura, la bella signora s'interessava degli amori degli altri, sicché a un certo punto, durante quella visita (mentre si attendeva una sua amica, Lady Berwick, che pure doveva venire da me), stando seduta controluce presso la finestra dello studio, e così avendo il viso rivolto al mio letto che si vedeva nell'altra stanza, mi chiese a bruciapelo: «*What about your love affairs, Mario?*». A quel tempo effettivamente io ero così preso da una ragazza fiorentina alta, bruna, dagli occhi azzurri, che doveva leggermi in faccia. Arrivavo in ritardo a colazione dal mio patrigno, e lui brontolava, e mi squadrava aggiungendo non senza invidia: «Già, alla tua età, tu fai bene!». Arrivavo al caffè delle Giubbe Rosse con un fiore di pesco all'occhiello colto in una passeggiata con la mia Letizia dalla parte di Torre del Gallo, e Eugenio Montale mi dava un'occhiata e mi osservava subito che dovevo tornare da un convegno d'amore. Sì, mi si leggeva in faccia, e quando la signora mi fece

quella domanda, rimasi un po' sorpreso e perplesso, e quasi pensai che volesse documentarsi per cavarne *copy* per qualche *magazine*. Mi disse che lei era molto *psychic*, come dire che sapeva leggere il pensiero, ed era dotata di chiaroveggenza e di telepatia: aveva dunque intuito che io dovevo avere qualche *love affair*. Era con qualche *little dressmaker*? «*They are frightfully nice, you know. Or is it with a married woman?*». Risposi di no a questa seconda alternativa. «*Is it leading to matrimony?*». «*Maybe*» risposi. E lei replicò che aveva sempre avuto timore che io facessi qualche sciocchezza. Mi chiese: «*Are you happy?*». Mi tolse dall'imbarazzo l'arrivo di Lady Berwick. Mi sono accorto che le donne guardano con estrema curiosità l'appartamento d'uno scapolo, quasi fossero segugi che fiutano se ci sia odore di selvaggina. Un'altra donna che fu a trovarmi in questa casa, con una compagnia d'amici, osservava che c'erano pochi ninnoli sui mobili, che non si sentiva una presenza femminile. Ma questo era forse prima della mia infatuazione per Letizia.

Giorni fa ricevetti dall'America un estratto di «*Studies in Philology*» su Chaucer e *Le Roman de Troyle et de Criseida*, con una dedica dell'autore, Robert Pratt, e sotto la dedica queste parole: «Giardino Boboli 1932. Si ricorda?». Un pomeriggio a Boboli, nell'aprile di quell'anno. Ero con Letizia, c'era una sua amica americana, Mary, che era piccola e non bella, e perciò attaccatissima a un giovane americano che era pure con noi. Si chiamava Robert Pratt: il cognome mi rimase impresso perché era simile al mio; ma del resto che ricordo di lui? Forse solo i denti, che non erano belli, ma rigati e giallastri. Saremmo dovuti andare a Montegufoni con l'auto

dei genitori di Mary, ma poi Robert aveva rinunciato, era convalescente d'un raffreddore e non aveva voglia di far gite. Così eravamo andati a Boboli e ora Letizia aveva preso i miei guanti e s'era messa a fare a *boxe* con Pratt. Ecco, ora correva: il suo corpo era lungo come una guaina, la testa pareva un po' pesante sulle spalle strette, ma era un corpo slanciato, con l'eleganza delle statuette nuragiche di bronzo. Un altro momento eravamo seduti in una nicchia, in un angolo sotto il forte di Belvedere. Letizia s'era messo il mio soprabito sotto il «panierino» per non sentire il freddo della pietra. C'erano non lontani da noi due soldati: quand'io accostai il mio piede a quello di Letizia per paragonare la lunghezza, i due soldati si misero a fare lo stesso.

Tra queste istantanee mentali ce n'è una assai triste. Letizia era crocerossina: un giorno di quello stesso aprile andai a prenderla all'ospedalino Meyer. Era un giorno d'acquazzoni, un momento anche grandinò. C'erano tuoni e nuvole nere. Negl'intervalli di calma si sentiva forte il fischio dei treni, ch  la linea ferroviaria passava l  accanto. Andammo nel reparto dei lattanti: tanti lettini con bimbi malaticci, come germogli imbozzacchiti, tutti con la Wassermann positiva; uno, col volto violetto e il collo sottile sottile, era un mostriciattolo, e in quel volto gli occhi parevano gi  riflettere un pensiero. Alcuni avevano il viso coperto di croste. In un altro reparto c'era un bimbo scemo, che Letizia cercava di accomodare nel letto, e quello non voleva restare nel posto in cui lei lo metteva. Letizia si moveva con perfetta libert , toccava quei miseri corpiccioli senza ripugnanza. Uno — si chiamava Aristide — pareva un Bambin Ges , aveva un viso tondo e regolare con certi

occhioni, era tutto infagottato in una maglietta rosa. Era un po' pallido, ma sembrava sano. Invece anche lui era malato, e non c'era nessuno che venisse a trovarlo. Su ogni lettino si leggeva la targa del donatore. Patricia X—; e sotto, il nomignolo della bimbetta malata, Patricky. Un bimbo aveva avuto quel giorno l'operazione, il suo setto nasale era intaccato da un'ulcera sifilitica. Gli diceva Letizia: «Allora no le scarpette, oggi...». Al muro era sospeso un bambolotto. Si vedevano dalle finestre i fiori di pesco sotto la pioggia. Tonava. Nell'ingresso c'erano dei contadini, dei venditori d'arance, dei venditori di bambolotti da portare in dono ai bambini. Come all'ingresso dei cimiteri i venditori di fiori. Mentre aspettavo Letizia che si cambiava d'abito, arrivò una carrozza con una contadina giallastra che, quando fece l'atto di scendere, scopri le gambe magre magre; aveva in braccio un bimbo grandicello con una gamba fasciata. Il bimbo teneva il capo bocconi sulla spalla della madre, e i suoi grandi occhi dolci erano sbarrati. Come un agnello portato al mattatoio. Veniva dietro il padre, un contadino dal viso impassibile, col movimento d'un automa.

La famiglia di Letizia aveva una villa a Forte dei Marmi. C'era davanti un giardino pieno d'ombra, ch  la villa era stata una delle prime su quella spiaggia e gli alberi erano cresciuti molto. Ma presto avrebbero dovuto venderla. Perch  il padre di Letizia un tempo era stato ricco, ma aveva dilapidato il patrimonio e ora viveva a spese della moglie che non aveva occhi che pel figliolo. Questo faceva a Roma l'assistente universitario di medicina: a lui bisognava nascondere la situazione patrimoniale disperata, perch  doveva studiare in pace,

specializzarsi, anche se per ora non guadagnava nulla e viveva a spese della famiglia. La madre era dolce con lui, in lui riponeva ogni speranza, ma rendeva la vita impossibile a Letizia, che soffriva a vedere il padre così dissoluto e vano. Questi, come tanti italiani, finché gli durava la forza virile si credeva un dio, e non sentiva nessuna responsabilità per la famiglia. I suoi amori erano facili e senza dignità; correva dietro anche alle donne di servizio. Era un debole, generoso talvolta, altre volte vile. I loro terreni erano pieni d'ipoteche. I debiti s'accumulavano. «Chiodo caccia chiodo finché si fa il gran buco» diceva un avvocato. Così prima o poi la villa di Forte sarebbe andata all'asta.

Passai un'estate a Forte, sempre vicino a Letizia. Un giorno facemmo una gita in barca a vela a Bocca di Magra. Il vento era fiacco, e arrivammo solo a Marina di Carrara. Là c'era una gran capanna per rimessa di barche, con rustici tavoli e un'asse trasversale inchiodata alle palafitte che sostenevano il tetto, ad altezza del dorso di coloro che sedevano ai tavoli. Dopo colazione ci disponemmo sui banchi lungo quell'asse, e qualcuno fece una fotografia. Eccoci seduti in fila, colle braccia conserte posate sull'asse trasversale, a cui sono appoggiati due remi: Federico X., una bella ragazza svizzera, un bimbo, un'amica di Letizia, io, Letizia e Giovanni X. Abbiamo tutti la pelle bruna dal sole, siamo tutti giovani, Letizia è raggiante. Agosto 1933. Oggi so che almeno uno di noi, Giovanni X., non è più tra i vivi. Al ritorno il vento era cessato del tutto e dovemmo remare. Ma la bella svizzera soffriva del rullio della barca, si gittò in acqua e ci seguì a nuoto. Io guardavo Letizia, il suo busto così esile, elegante come quello delle donne

cretesi. Perché c'era in lei qualcosa di primitivo, talvolta di selvaggio. Il suo volto piuttosto grande mi faceva pensare in certi momenti a una tigre. Trovo tra le mie carte un abbozzo di poesia, una povera poesia, gittata giù a matita, così sbiadito che le parole si decifrano appena:

Tu sei per me come una dalia.

Splendono nella sera violetta dei giardini del nord,

Gialle, rosse, lilla,

Fiori geometrici dagli angoli risentiti,

Fiori primonati, prima che i fiori avessero profumo,

Senza profumo pei più,

Ma con quel profumo ineffabile che è il loro elettrico colore.

Tu sei per me come una cosa di gemme,

Gemme gli occhi cerali,

Gemma rimaglio del profilo netto,

Duro e antico come le rocce del primo tempo del mondo...

Vestita di bianco, era come una camelia, col viso splendente tra tutto quel bianco. Così voglio ricordarla.

Sopra il letto c'è un baldacchino, e siccome la coperta del letto è di seta verde oliva a ghirlande che circondano lire, su un fondo di piccoli fiori quadrilobati, così le tende del baldacchino sono di raso verde oliva unito, orlate di pendagli o ciondoli, e la corona terminale ha un tamburo della medesima stoffa della coperta, adorno di passamani disposti a festoni, e una cuspidi sempre della stessa stoffa pieghettata. L'idea di fare questo baldacchino mi venne quando trovai da un corniciaio la corona di foglie d'alloro di legno intagliato e dorato. Ho una raccolta, purtroppo molto ridotta (una cinquantina) di

tavole del famoso repertorio di *Meubles et objets de goût* di La Mésangère che dal principio del secolo scorso fino al 1830 circa illustra una enorme quantità di mobili e di tendaggi. La mia piccola raccolta contiene pochi mobili, ma abbonda in figure di letti e baldacchini, e che fantasia avevano i tappezzieri d'allora nel combinare tendaggi e capricci di vari colori, sostenuti da lance (*Lit Militaire*), da archi, frecce e turcassi (*Lit à Flèche*), da ghirlande, da tirs terminanti in teste di *Papaver somniferum*, da stelle multiradiate (*Lit à Étoile*), da colombe, da aquile, da cigni (*Lit à Cygne*), tendaggi attorcigliati attorno a colonne, drappeggiati solennemente a guisa di baldacchini d'altare, con la corona adorna di penne di struzzo (*Lit Paré, à Dôme*), o bizzarramente come falpalà di vesti femminili (*Lit à Draperies Croisées*)} All'Oesterreichisches Museum für angewandte Kunst di Vienna esistono alcuni disegni di baldacchini di Danhauser che toccano il non plus ultra della fantasticheria. Doppi baldacchini incrociati, quasi abbracciati, per letti a due piazze, baldacchini mossi, come dotati di personalità, con l'aspetto di fantasmi paurosamente emergenti da botole in una rappresentazione teatrale dell'epoca romantica. È difficile pensare come la gente potesse dormire sotto tali incubi di stoffa; di fatto, nel famoso *Incubo* del Fuseli la spaventosa testa di cavallo esce proprio di tra le cortine di un baldacchino da letto. Più difficile ancora immaginare come si potesse evitare l'aria viziata che doveva sprigionarsi da quelle affastellate e polverose costruzioni. Perché molto prima che le cortine e i panneggi cadessero a brandelli — come ne troviamo ancora in qualche villa del Veneto e della Toscana, veri monumenti del *Sic transit*

Gloria Mundi, colle frappe degli squarci, le deliquescenze di colore e i marezzi dell'umidità — prima ancora di questo stadio di completa disgregazione e cadaverica putrefazione e incinerazione, quelle cortine, quei panneggi saran passati per le varie fasi di perdita di freschezza, smarrimento di colori, impolveramento e irrigidimento che via via li han portati alla decrepitezza finale. Ma come quei baldacchini dovessero esser pieni d'incanto nel primo momento del loro splendore, ce ne danno una pallida idea le tavole del La Mésangère, o i moderni tentativi, come è stato il mio, di tradurle in atto oggi. Appunto alla tavola 156 trovai un *Lit à Couronne* che impiegava una ghirlanda di legno dorato identica a quella da me acquistata dal corniciaio in Via del dementino. Le tende avrebbero dovuto essere della stessa stoffa della coperta del letto, ma quella stoffa, che Lisio fabbricò intorno al 1930, era da lungo tempo esaurita, e a me non restò che adottare un raso dello stesso colore, ma unito, e utilizzare per la corona una rimanenza che avevo della stoffa della coperta. Esiste effettivamente in commercio una stoffa simile, ma di qualità più scadente, e di questa mi servii per la tenda della finestra, adattata a una geneffe a forma di lancia inserita in una ghirlanda. Quanto ai ciondoli, fortunatamente il negozio Bandini in Via Frattina aveva ancora un certo numero di anime con le quali confezionarli. Ma quando cinque anni dopo mi rivolsi di nuovo alla stessa ditta per un simile articolo, mi fu risposto che di anime non ce n'era più: questi fuselli di legno sono attaccati dai tarli, e non conveniva al Bandini tenerne in deposito, data la scarsa richiesta di quei pendagli: quel che gli era rimasto, in fondo a un cassone, era polverizzato, un cimitero di anime

morte. Naturalmente se ne poteva rifabbricare su ordinazione, ma venivano a un prezzo scoraggiante. Mi sono indugiato a riferire tutti questi minuti particolari per illustrare come sia difficile in Italia voler fare oggi lavori di tappezzeria stile Impero; in Francia, dove lo stile è rimasto assai vivo, ci sono ancora seterie e negozi specializzati che rendono il compito molto più facile.

I reggitenda laterali a forma di patene di bronzo dorato, con teste femminili inghirlandate di pampini, li avevo già da un pezzo; li avevo acquistati per una somma che oggi sembrerebbe ridicola, da un bronzista in Via dei Serragli a Firenze, che li diceva provenienti dalla vendita d'oggetti d'una villa reale fiorentina donata dal Re all'Opera Combattenti dopo la prima guerra europea. Alla parete, tra le calate delle due tende, c'è una Madonna col Bambino di Corrado Giaquinto, quadro non dell'epoca del mio arredamento, ma quando volli trovare un'immagine sacra che fosse della misura d'un'originale cornice napoletana d'intorno al 1830, dal contorno formato di cornucopie affrontate, non seppi trovar di meglio di quel quadretto, che del resto è certo superiore per arte a quel qualsiasi quadro sacro d'epoca Impero che avrei potuto procurarmi. Ai due lati del letto, una marina di C. M. Powell, pittore inglese specializzato in quel genere (fiorì tra il 1783 e il 1821), e un paesaggio, una verde convalle boscosa e solitaria, con le solite vacche in primo piano, di Philipp Hackert.

Di quadri è folta soprattutto la parete accanto, tra il letto e la finestra; in corrispondenza della testata del letto è un ritratto inglese di donna che mi attirò, più che per la morbidezza

del colorito e l'abito Impero, per il fatto di rassomigliare stranamente a mia figlia nella carnagione, nello sguardo degli occhi azzurri, nell'ovale del viso; tiene in mano uno spartito musicale. Dietro alla tela è scritto un nome, Mrs. M. H. Turnbull, ma se questo sia il nome della persona effigiata o dell'artista (una Mrs. Turnbull espose miniature alla Royal Academy tra il 1829 e il 1844) non saprei dire.⁴ Sotto questo ritratto, che è incorniciato nella cornice gemella di quella che incornicia il ritratto di Donghi di mia moglie e di mia figlia, c'è un quadro moderno il cui carattere di minuto realismo facilmente ne fa un tollerabile meteco in un arredamento di stile Impero. È d'un giovane pittore torinese, Sergio De Francisco, e rappresenta un uccellino su un davanzale, un vaso di fiori rosa, due farfalle lilla, contro un quieto sfondo sereno di casolari e colline alberate. Il De Francisco, che vede la natura con occhio quasi mistico, l'ha chiamato *Colloquio*.

UN PITTORE D'OGGI

Nella bella monografia su Fabrizio Clerici di Raffaele Carrieri⁵ è riprodotto un disegno a matita, la *Piccola fame*, coll'indicazione: «Roma, Collezione Mario Praz». Questa frase mi ha fatto quasi sussultare. Se l'oggetto riprodotto fosse stato un mobile, un quadro o un ninnolo dell'epoca Impero, non avrei battuto ciglio: ché di tali cose posso dire d'avere una collezione. Ma di opere di pittori moderni che figurino sulle mie pareti? Eppure sì: una Sfinge e un'Aurelia di Leonor Fini, un ritratto di famiglia di Antonio

Donghi,⁶ e quel disegnano di Fabrizio... Altri quadri d'oggi potrei immaginare che non stonerebbero per nulla nel mio ambiente: prospettive d'architetture semisommerse in quieti specchi d'acqua di Andrea Beloborodoff, vedute di piazze e strade svuotate di gente di G. Carlo Bartolini Salimbeni, e tanto un rebus emblematico del surrealista Delvaux quanto una natura morta o una figura d'un pittore tutt'altro che surrealista come Sergio De Francisco. Questi pittori, e qualche altro che potrei nominare, debbon pure avere qualcosa in comune per incontrarsi in uno stesso gusto, nel mio, e convivere in un museo immaginario, anche se, singolarmente interpellati, negherebbero ogni affinità e contatto con gli altri, sì che per esempio Sergio De Francisco si stupirebbe d'essere messo accanto a dei surrealisti, e quanto a Donghi, probabilmente mi obietterebbe nel suo semplice romanesco di non aver nulla a spartire non dico col raffinatissimo Clerici, ma neanche con un pittore d'origine artigianale o piccolo borghese come lui, il De Francisco.

In un'epoca come la presente in cui l'arte che più trova favore presso i critici, al punto di potersi chiamare non più arte d'avanguardia, ma arte ufficiale, rifugge dal figurativo e dal rappresentativo e tende più o meno schiettamente all'astratto, tutti quei pittori che ho nominato sembrano essere invece affascinati dal mondo visibile, e accarezzarne coi pennelli le minuzie, in modi che in alcuni di loro ricordano assai da vicino gli antichi fiamminghi. Ma non è tutto: se così fosse, molti altri dovrebbero fare appello al mio gusto, mentre ciò non avviene. La qualità che mi conquide è la loro capacità di rendere il reale in maniera così aderente, da dar l'impressione che esso sia veduto non pel tramite

dell'occhio nudo, ma d'un occhio magico che possiede le doti non umane d'una lente d'ingrandimento. Le cose viste da questi pittori hanno l'aria preziosa e appartata degli oggetti visti dietro uno schermo di cristallo. La loro visione della realtà, come le parti d'un orologio smontato nella bottega d'un orologiaio, sta sotto una campana di vetro. Per taluni di essi diresti che il battito del mondo si sia fermato, e le cose vivano d'una loro silente vita vegetativa, siano «vita silente», secondo la traduzione letterale di *stilleven* (*Stilleben, still life*) che De Chirico volle sostituire al termine «natura morta». M'affascina non l'occasionale surrealismo d'alcuni di essi (tutti più o meno credo che consentirebbero a rendere omaggio ad Arcimboldi), ma quello che chiamerei piuttosto realismo magico. Una stilizzazione che di solito la critica ufficiale (che si crede d'avanguardia) condanna come una contaminazione letteraria.

Questa che vorrebbe essere un'accusa infamante non mi fa molta impressione. Altrove ho parlato del parallelo tra le varie arti che esiste in ogni periodo,⁷ e David non è più vicino allo stile eroico, e Ingres alle squisitezze alessandrine in letteratura, di quanto Picasso non lo sia ai sortilegi verbali di James Joyce. La disperata fuga di tanti artisti moderni dal figurativo mi si assomiglia allo sforzo dei mistici di comunicare l'esperienza ineffabile dell'estasi, che pur deve ricorrere a un linguaggio, pena il silenzio. L'astrattismo di molti si riduce allo schema figurativo delle pietre dure, allo spettro delle sostanze chimiche, alla geometria dei cristalli di neve, agli svolazzi degli oscilloni.⁸

Perciò non ho nessun ritegno a prender le mosse da un poeta per parlare dell'arte di Sergio

De Francisco. Penso a due famosi versi di Wordsworth:

The meanest flower that blows can give

*Thoughts that do often lie too deep for tears.*⁹

Il De Francisco è un artigiano, e gli oggetti che egli ritrae sono spesso umili, quotidiani. Il suo mondo è limitato, ed è strana la preziosità in cui si traduce questo mondo in apparenza così terra a terra. Diversamente da Clerici, che s'ispira a cose estremamente sofisticate, il De Francisco ha per temi un passero, una colomba, un'aragosta, un pesce cappone, una lucertola, una farfalla, delle rane, due scolari d'una classe di disegno, una giovane donna borghese che fa il solitario, un'altra che dispone fiori in una vetrina, degli artigiani che posano quasi per una sacra rappresentazione dell'Ultima Cena. Così il Wordsworth rivolgeva i suoi versi al fanello, all'allodola, sceglieva a suoi personaggi una mietitrice, un vecchio merciaio ambulante, un piccolo montanaro, un idiota. E quelle umili creature dei campi, quei semplici figli della Terra, si sublimavano per lui in tipi di vita universale, obbedivano alle stesse leggi delle stelle e degli elementi. Una luce d'eternità investe il quotidiano, gli crea intorno come una campana di vetro attraverso la quale esso si transustanzia in qualcosa di ricco e di raro. Il piumaggio del piccione di Piazza San Marco si fa prezioso come il timpano della basilica riflesso nella pozza d'acqua lì accanto. Penso di nuovo a un testo letterario, a certi celebri versi di William Blake (in *Auguries of Innocence*):

To see a World in a Grain of Sand,

And a Heaven in a Wild Flower,

Hold Infinity in the palm of your hand,

*And Eternity in an hour.*¹⁰

Come ha scritto Marcel Brion nel suo saggio su Leonor Fini,¹¹ esistono artisti che ci danno la certezza che «*le surnaturel se niche dans tous les aspects de la nature, que le fantastique commence ici, en plein réel*». Il termine: realismo fantastico, o magico, o lirico, conviene anche al De Francisco, sebbene il suo mondo non abbia nulla della selvaggia e torbida passionalità che freme sotto la maniera levigata e talvolta calligrafica di Leonor Fini, nella quale non c'è nulla di Biedermeier, mentre ce n'è più di una piccola dose nel De Francisco. Le sue nature morte della colomba, dell'aragosta, delle rane, della lucertola, della farfalla, sono effettivamente «vite silenziose», partecipano d'una vita che nulla può corrompere o turbare, poiché non è più di questa terra: hanno l'immutabilità di tipi platonici. Vi è un momento in cui le cose anche meno straordinarie si fanno cariche di significato, s'illuminano d'un tratto come una goccia d'acqua attraversata da un raggio di sole, che rimane per un po' sospesa, tremula, splendente ai nostri occhi come una cosa preziosa, e poi cade e torna a confondersi con la corrente della grigia vita quotidiana. De Francisco sa cogliere questo momento di grazia delle più comuni apparenze.

Per un istante la Vetrinista è come una dea: lo sfondo di galleria (un po' ingenui quei due vasi sugli alti basamenti di qua e di là della porta a sinistra) con il nitore dei cristalli, gli specchianti pavimenti e la statua dell'Amazzone, seconda l'illusione; il gesto della donna rievoca eleganze preraffaellite. Tutto appare nuovo, *inexpressibly rare and delightful and beautiful*, come nella prima visione del mondo del fanciullino di

Thomas Traherne. I fiori han qualcosa d'araldico, e pur essendo aderenti alla realtà fino allo scrupolo, non sembrano essere mai stati seminati, né che mai debbano appassire. Il legno dell'assito, le lastre del pavimento, la veste della donna provengono da foreste, da cave, da prodotti della Terra? Il loro aspetto lo afferma enfaticamente e insieme lo nega. Per un momento la scena è vista in una luce di sogno, per cui ogni suo particolare ha una qualità che forse ebbero le cose nel Paradiso Terrestre. Ma questa luce, questa intensità e cristallinità di colore potrebbero attenuarsi, smorzarsi da un momento all'altro, e la Vetrinista sarebbe una ragazza come tante altre, e l'ambiente diverrebbe gelido e amorfo come quello di tante gallerie. La donna che fa il solitario è forse lì attonita come dinanzi alla rivelazione di un destino, o soltanto imbambolata come le figure di Donghi?

La trasfigurazione magica avviene più facilmente per le cose che per le persone: le cose diventano più che cose (si veda tra i *Fogli d'Agropoli* il giovane ulivo sublimato dalla qualità tralucante del colore, si vedano i protagonisti del *Colloquio*), le persone diventano talora un po' cose loro stesse. Così, per fare un paragone illustre, le figure delle persone effigiate dal Bronzino hanno una qualità di pietre dure. Negli scolari della *Lezione di disegno* le vesti vivono d'una vita alquanto allucinata, ma i volti, se pure non possono essere che umani l'incarnato della fanciulla e il colorito olivastro del ragazzo, hanno un po' la fissità, l'immobilità delle cose. Questo curioso effetto mi pare soprattutto percettibile nell' *Ultima Cena*, dove ciascuna figura è come eseguita a parte e collocata indi al suo posto, proprio come in un quadro vivente di Madame

Tussaud; manca quell'affiatamento che, con altre qualità che rendono il paragone fuori luogo, si ritrova nelle più famose composizioni del genere, prima fra tutte quella di Leonardo. Tra le figure d'asceti, il *San Francesco* è forse l'unica che partecipi di quel calore di commozione e di vita che noto nella donna del *Ricamo*, negli autoritratti, e specialmente nel morbido ritratto di *Adriana*. E se per *San Francesco* vien fatto di pensare ai Fiamminghi, anche per quel dedicare la stessa intensa attenzione alle cose inanimate (l'albero, sentito come molto «importante») che all'uomo, si guardi con quanto più impegno e successo il De Francisco abbia imparato la loro lezione che non certi surrealisti e pittori di «inganni» i quali al nostro tempo hanno fatto parlare di sé.

Accanto al letto c'è un comodino semplice, di mogano a colonnine nere, con uno sportello che s'apre con un'elegante maniglia di bronzo dorato in forma di farfalla: una mia aggiunta, questa, come anche l'*applique* che orna la fascia superiore sotto il marmo. Anche questo mobile è dei veterani; fu acquistato da me press'a poco allo stesso tempo del letto, nel 1925, da un privato che abitava al margine di Firenze, nel sobborgo della Colonna, in una strada che non aveva certo il nobile carattere di tante strade fiorentine, ma che è impressa nella mia memoria, e non per il ritrovamento di quel mobile così poco importante, ma perché quella strada mi ricordava la mia prima scampagnata.

Non era nell'abitudine della mia famiglia fare scampagnate. Mio nonno, quando s'era ritirato a vivere a Firenze, non aveva più case, non aveva più terreni. Aveva viaggiato tanto da giovane, nei

continui traslochi della sua carriera militare, che gli pareva d'aver esaurito la sua capacità di viaggiare, anzi addirittura la porzione di movimento toccatagli in sorte nella vita, e pensava che il resto fino alla morte sarebbe stato esclusivamente sedentario, tanto che una volta che fu nominato a presiedere una sezione elettorale a Dicomano, per poco non ne fece una tragedia. Non avevamo molte amicizie a Firenze, ma quando io frequentai il Ginnasio Galileo ne feci alcune, e tra questi amici il primo posto l'ebbe un colossale ragazzo biondo, che offriva col mio fisico mingherlino e pallido il più netto contrasto: si chiamava Mario Puritz, e siccome all'uscire di scuola facevamo tutte le mattine un pezzo di strada insieme, Via Cavour (io abitavo a Via San Zanobi, lui in quella tranquilla, ariosa, signorile Via Venezia in cui le case moderne non stonavano con gli antichi palazzi vicini, il Palazzo Capponi, e l'altro all'angolo della via, in due corpi con una terrazza nel mezzo, la cui immagine mi è viva nella memoria, sebbene non ne abbia mai saputo il nome), avevan coniato per la nostra coppia un binomio da circo equestre: Pritz e Pratz. Passavamo molti pomeriggi insieme, e dal momento che a casa sua m'offrivano tè e pasticcini, così anche mia madre volle fare altrettanto, e comprò per la circostanza certi piatti con decalcomanie di Apollo Musagete e delle Grazie che furono i primi piatti «stile Impero» (grossolane imitazioni) con cui divenni familiare. Nella casa di Mario Puritz in Via Venezia ebbi i miei primi successi mondani, ch   recitavo certe parti, quelle che oggi si chiamerebbero *sketches*, impersonando la caricatura del nostro professore di francese, Sciabolino,¹² sul quale scrissi perfino dei drammi, parodie di drammi

classici con arie cantate su quelle note del teatro dell'opera a me familiare grazie a mio nonno. Tutta la famiglia si divertiva, Mario Puritz poi s'abbandonava a certe risate franche, sgangherate, che era un piacere provarle. In quella casa ebbi, si può dire, il primo contatto con la Russia, ch  viveva coi Puritz una parente del padre con la figlia, ed esse parlavano sempre in russo tra loro: erano due donnette piccole, e la ragazza pareva tale e quale una di quelle bambole russe di legno che stanno una dentro l'altra. Mario soleva divertirsi a fare il verso alla «zia» quando chiamava la figliola, e in un falsetto assai ridicolo pronunciava: *Nadia, gol bcik!* Conobbi l  anche i fratelli Carlo e Nello Rosselli, dei ragazzi pi  piccoli di noi che abitavano accanto ed erano imparentati con la madre del mio amico, che nasceva Nathan.

Ernesto Nathan, suo padre, sindaco di Roma, aveva una villa all'Antella, e Mario Puritz tanto insistette perch  gli facessi una visita lass  nell'epoca delle vacanze, che un giorno finalmente mi decisi. E ci andai contro voglia, perch  proprio quel giorno sarei voluto andare di mattina a una piccola libreria circolante di Via dei Servi, nella parte pi  angusta e rumorosa di quella via, presso Piazza del Duomo, assordata dal continuo sferragliare dei tram, la libreria Tilli, nei cui volumi dal dorso di pergamena scritto a inchiostro e bisunto, e dalle coperte rivestite di carta imitante le venature del legno, lessi le prime opere di letteratura, i racconti di Maupassant e i romanzi del Guerrazzi. E sarei voluto andare quel giorno alla libreria Tilli non per dei libri ma per dei francobolli, ch  l  vendevano pure francobolli da collezione e la sera prima avevo adocchiato una serie di francobolli vistosi, forse del Borneo, che

mi premeva di assicurarmi ora che mia madre m'aveva dato i soldi per l'acquisto. Ma oramai la data era stata fissata e la diligenza per l'Antella partiva la mattina presto, prima che aprissero il negozio, e dovetti rassegnarmi. Fu uno dei viaggi più lunghi della mia vita, e non durò che poco tempo; ma com'era lenta quella diligenza che sostava ogni poco, alla Colonna, al Bandino, a Badia a Ripoli, a Bagno a Ripoli e non so quante altre fermate, mentre il paesaggio si faceva sempre più campestre, e l'odore dei cavalli e del fieno e della bianca polvere, di stalla e di campi nel sole riuscivano nuovi a me abituato a vederne di verde solo al giardino della Vasca della Fortezza da Basso, o in quello ancor più solenne di Boboli. Più tardi, quando ebbi la bicicletta, e mi divennero familiari i dintorni di Firenze, andare all'Antella non parve davvero sì lungo viaggio, ma quella volta fu proprio una spedizione e un'esplorazione. In quella mia prima visita alla Villa Nathan non mi sentii del tutto a mio agio: il vecchio sindaco con la sua aria un po' inglese mi metteva soggezione, e poi c'erano tante altre persone grandi; ma già da quella volta mi balenò alla mente un modo di vita del tutto sconosciuto fin allora, la vita dei campi, i lavori dei contadini che pigiavano l'uva nei tini coi piedi scalzi, l'odore inebriante e terragno della tinaia, l'odore grasso e vellutato del frantoio delle olive, e certi misteriosi sentieri tra i campi, dove s'entrava al limite del giardino, dove i fratelli Puritz si lanciavano talora, vestiti da pellirosse, per atterrare i figlioli dei contadini, e dove si vedeva di tanto in tanto una treggia tirata dai buoi così lentamente avanzare tra gli ulivi. I ragazzi amavano esercitarsi al tiro dell'arco presso una grande aranciera che era piena non d'aranci ma di pomidori, e i pomidori

servivan di bersaglio perché ne spicciava un liquido come sangue al trapassare delle frecce; ma la mira preferita, la mira segreta che, raggiunta, riempiva di maligna soddisfazione i ragazzi, era una pianta esotica cara a una delle zie, che, trafitta dalle frecce, deperiva, e provocava così le lamentele della zia che non sapeva rendersi conto della ragione del deperimento. Era l'epoca in cui la gioventù andava in estasi per le birichinate di *Gian Burrasca* che Vamba veniva pubblicando nel «Giornalino della Domenica», quel nostro paradiso settimanale. I ragazzi (eran due fratelli, la sorella, più anziana, già s'era unita alla compagnia di grandi) avevano sistemato dei piccoli sedili di legno tra i rami d'un abete, e là piaceva loro arrampicarsi per leggere, soprattutto libri d'avventure. Non eran questi i libri che preferivo io, ma ero persuaso che leggere lassù, su quel sedile primitivo, tra quelle ombre verdi, *I figli del capitano Grant* o *Sandokan alla riscossa* doveva conferire un sapore di realtà autentica alle esotiche avventure.

In quegli anni di scuola, io che non avevo fratelli, avevo trovato quasi un fratello in quel gigante mezzo russo che a scuola, quando con la sua forza aveva facilmente ragione degli altri, si sentiva chiamare, in tono tra iroso e schernevole, «cosacco». Ora vive, credo, in Inghilterra; non ne ho saputo più niente da anni.¹³ Solo uno di noi studenti di liceo ha il gusto di rintracciare i compagni d'una volta, e ogni tanto si rifà vivo quasi per gustare amaramente la fuga degli anni, ritrovando in mutate circostanze (ancora *Carnet de ball*) le persone che conobbe da ragazzo: lui essendo rimasto sempre fermo a Firenze,

tornato, dopo una non lunga carriera d'impiegato delle Ferrovie, a coltivare i trastulli d'un tempo, quando scriveva sonetti per ragazze che non si curavano di lui, e aveva ambizioni letterarie che non maturarono mai. Sì, come in *Carnet de bal* o come nell'*Altare dei morti* di Henry James; Dante B. sarebbe capace anche lui, come Stransom, di erigere un altare per fissarvi in altrettante candele il ricordo, via via, degli antichi compagni di scuola. «Ora le fiamme andavano aumentando assai, perché Stransom era entrato in quella cupa valle della nostra discesa mortale in cui ogni giorno qualcuno muore... C'erano delle ore in cui si sorprendevo quasi a desiderare che certi suoi amici morissero per poter creare con loro dei rapporti più squisiti di quelli che, per forza di cose, era possibile aver nella vita».

La candela che si trova sul comodino della camera di Lucia non s'accende mai, ma dovrebbe servire al caso che mancasse la luce elettrica; sta lì più che altro per completare un bel candeliere d'*opaline* lilla e bronzo. Alla parete, al disopra del comodino, c'è un ritratto a olio di due bimbe con cappelli di paglia come aureole, d'un epoca intorno al 1865, non dunque dell'epoca che prediligo, ma l'aggruppamento delle due bimbe, una in bianco, l'altra in rosa, è così gradevole che in questo, come in qualche altro caso, ho fatto uno strappo al mio criterio cronologico. Forse non avrei comperato questo quadro se l'avessi visto da un antiquario, ma trovarlo nel negozio di vendita di pegni in Piazza del Monte di Pietà, tra macchine da cucire, vecchi grammofoni e altri oggetti d'uso e chincaglierie, fu una tale sorpresa che quando ne chiesi il prezzo (settantacinque lire nel 1938) non esitai ad acquistarlo. Sotto c'è un quadretto dipinto su rame nello stile di Gavarni, una

giovane donna bruna che s'è addormentata durante la lettura: ha suggerito uno dei miei saggi, e il titolo del volume in cui è raccolto.¹⁴ Infine, in due cornicine nere, una serie di quelle Glückwunschkarten di Johann Endletzberger (1782-1850) che soddisfano due mie passioni, per gli emblemi e per le cose minutamente eseguite.

Endletzberger era un incisore di medaglie e ne inventò parecchie in commemorazione della fine delle guerre napoleoniche nel 1814 e nel 1815; si segnalò anche in lavori d'argenteria. In questi emblemi augurali le immagini sono riportate su un fondo d'oro matto, e consistono di minuti ritagli di carta colorata e dorata, di stoffa, di madreperla, di conterie, che su quel fondo spiccano con una vivacità preziosa di gemme. Sotto ciascuna immagine una poesiola in tedesco, con la sigla I. E., oppure J. E. (Johann Endletzberger). Son documenti così tipici del gusto del Biedermeier austriaco, memore d'una lunga tradizione d'emblemi gesuitici, che non so trattenermi dal trascriverli.

Su un terreno dorato sorge una piramide funeraria all'ombra d'un salice d'oro, accanto a una cicogna di madreperla (simbolo della pietà e della religione); sotto si legge:

Wie hier auf gold'ner Flur der feste Marmorstein,

*Soll unser Freundschaftsbund auch ewig dauernd seyn.*¹⁵

Una canestra di fiori sormontata da uno specchio convesso racchiuso in una ghirlanda (il piccolo specchio riflette la stanza come in un interno olandese):

Das Bild, das Dir entgegen sieht,

*Dies ists für das mein Herz entglüht.*¹⁶

Due uccelli appollaiati su un albero d'oro, i cui frutti sono minuscole conterie rosse:

Nichts kann für uns des Lebens Himmel trüben

*Wenn wir so unzertrennt wie Diese hier sich lieben.*¹⁷

In un campo fiorito un mannello di spighe presso una falce, una roncola, un rastrello e una borraccia:

Streut Dir das Glück ein Körnchen nur zum Segen,

*Die Freundschaft wird es biz zur grössten Garbe pflegen.*¹⁸

Un uomo e una donna che traversano una cascatella tra le rocce, su un ponticello formato da un'asse, avviati a un solenne tempio su un colle in distanza (il tempio è azzurrino, la cascatella d'argento, l'uomo e la donna son vestiti di nero in costumi che ricordano quelli degli alpigiani):

Über Strom und Felsensteine — Führt im herzlichen Vereine

*Fester Mut und treuer Sinn — zu des Glückes Tempel hin.*¹⁹

Canestri di fiori e di frutta sotto una vite carica di grappoli, in un campo dove scherzano due conigli:

An stillen und häuslichen Freuden,

Sollst du deine Blicke stets weiden,

Es reich' die Natur von Jahre zu Jahr

*Die herrlichsten Früchte des Lebens Dir dar.*²⁰

Una grande canestra color di lapislazzuli e d'oro colma di fiori di madreperla e di foglie dorate:

Dein ganzes Leben gleiche Dem Korbe mit Blumen hier,

*Nur goldne Gaben reiche Die Hand des Glückes Dir.*²¹

Una cornucopia su ruote d'oro tirata da una coppia di colombe:

*Ein Wagen voll Blumen, mit Täubchen bespannt,
Sei herzlichen Sinnes von mir heut gesandt,
Das Sinnbild der Sanftmuth und Liebe bringt sie,
Drum welken die Blumen der Freundschaft auch nie.*²²

Un angolo d'orto, con una vite, tre vasi di fiori, una pala e un innaffiatoio d'argento:

*Wirst Du, wie der Blumen im Garten
So sorgsam auch der Freundschaft warten,
Welche jedes Herz entzückt,
Dannühl' ich mich hoch beglückt.*²³

Un'arnia tra fiori di conterie su rami dorati:

*Sauge Honig aus Blüthen
Den Bienen gleich,
Dann wirst du auch wie sie
Bald an Schätzen reich.*²⁴

Una carretta dorata con un caratello di madreperla, tirata da un bianco cane le cui redini son tenute da un gatto bianco e nero:

*Ein Fässchen wo die Katz' d'rauf ruh't,
Ein treues Herz und froher Muth:
An beyden soll nie Mangel seyn,
Um sich des Lebens zu erfreu'n.*²⁵

Una gabbia dal tetto a pagoda con un uccello prigioniero, mentre un altro vola verso di essa tra gli alberi:

*Gern wollt ich die Freyheit vermissen,
Und schloss' auch ein Käfig mich ein;
Nur müsste diess Loos zu versüssen
Mein Liebchen dann auch bey mir seyn.*⁴⁶

Di tali squisiti e sentenziosi trastulli alessandrini si dilettevano le belle anime dell'epoca Biedermeier.²⁷ Trastulli più leggiadri, in ogni modo, dei poco originali cartoncini d'auguri natalizi, di solito con la riproduzione di qualche paesaggio o di qualche quadro celebre, che per un costume venutoci dall'America imperversano oggi tra noi.

Tra quadri piccoli e grandi ce n'è un trentina in camera di mia figlia; le pareti ne sono letteralmente coperte. Sulla parete che si trova dietro alla testata del letto il posto d'onore è occupato da un grande ritratto femminile dipinto in una maniera assai vicina a quella di Prud'hon.

È una giovane pittrice vista dalle ginocchia in su, in piedi presso il cavalletto su cui sta una tela ancora vergine: il braccio destro, alla cui mano spicca un anellino dalla pietra celeste, è appoggiato a questa tela, il sinistro regge un gessetto innestato in un toccalapis metallico. Il volto della ragazza, che incorniciano capricciosi riccioli d'un color bruno fulvo, è pieno d'animazione e d'individualità, non idealizzato conformemente ai canoni neoclassici come quello della donna di Girodet della camera da pranzo; ha la pienezza e il colore d'un boccio di pallida rosa; dove il rosa sfuma nel bianco del collo, brilla la pietra preziosa dell'orecchino, un topazio dalla trasparenza giallo-dorata. Gli occhi color nocciola guardano obliquamente verso la sinistra della donna, e questa circostanza parrebbe escludere che possa trattarsi di un auto-ritratto, a meno di non voler supporre l'impiego di più d'uno specchio. Dico questo perché il quadro reca il cartellino della sua provenienza francese: *M^{lle} Meyer (sic) par elle-même*. Constance Mayer fu presentata a

Prud'hon nel 1802, era nata nel 1778; la sua maniera di ritrattista (quale è esemplificata nel ritratto femminile al Musée des Beaux-Arts di Nancy) è diversa da quella di questo quadro che, se mai, ricorda piuttosto Prud'hon stesso, sia per la composizione diagonale (come nel famoso *Jeune Zéphyr se balançant au-dessus de l'eau*) sia per il tipico contrasto nel movimento delle braccia che trova riscontro in quello del celebre ritratto dell'imperatrice Giuseppina al Louvre, sia per la vivacità dell'esecuzione che fa pensare al ritratto di Madame Anthony al Museo di Lione (anche questa figura è vista dal ginocchio in su), sia pel colorito sobrio con tendenza al monocromo: al verde oliva cupo dello sfondo, al grigio della tela e al rosso bruno del cavalletto s'oppone l'abito bianco smagliante da cui sboccia come una pallida rosa la carnagione della donna. Il ritratto a matita di Constance Mayer del Prud'hon che si trova al Louvre mostra una donna di età più avanzata della giovane pittrice del mio ritratto; sarebbe stato eseguito nel 1806 o nel 1807, forse più tardi.²⁸ I riccioli sono sparpagliati capricciosamente sulla fronte anche qui, ma l'espressione del volto è assai diversa, sebbene la fronte, l'arco sopraccigliare e la grandezza degli occhi (che si ritrova anche nel ritratto dinanzi allo specchio conosciuto come *La Toilette*)²⁹ sembrano assai simili. Certo tra l'età della donna dipinta nel mio ritratto e quella della Mayer del disegno del Louvre corrono almeno dieci anni, e anche meno sarebbero bastati per gravare di pensiero il volto d'una giovane che avesse avuto pene d'amore pari a quelle di cui dovette soffrire la povera Constance, che alla fine, abbandonata dal pittore, si tolse la vita nel 1821.³⁰

Sotto a questo ritratto di pittrice stanno tre quadri: due ritratti di famiglia e un interno. Nel primo ritratto un signore in abito di cerimonia, con una commenda al collo, sta in piedi presso un pianoforte aperto: gli son presso una donna in abito rosa secondo la moda d'intorno al 1840, seduta in poltrona, e una giovinetta biancovestita che pone sotto gli occhi del personaggio una composizione musicale. Chi sia questo musicista o cantante dipinto dal pittore che si firma con la sigla Æ e la cui maniera somiglia a quella del Podesti e del Camuccini, non so. Assai più «divertente», per usare il linguaggio degli antiquari, e *delightful*, per usare quello di Sacheverell Sitwell, autore d'un'opera ben nota sulle *Conversation Pieces*, è il quadretto seguente. Anche in questo quadretto inglese all'acquerello il pianoforte è il mobile più in evidenza, un pianoforte tipico di Muzio Clementi, un *upright piano* di legno di cedro, con la cassa armonica schermata da una stoffa celeste che s'irraggia a pieghe intorno a una maschera centrale con la figura del sole. A questo piano siede una *Miss* in abito bianco con una cintura azzurra, il cui volto aureolato da boccoli simmetrici ci guarda soddisfatto. Ricciuto anch'egli, un uomo ancor giovine dall'alto colletto ravvolto da una voluminosa cravatta di mussolina, una specie di *stock*, volta le pagine dello spartito, mentre una fanciulla, in abito bianco e fusciasca azzurra anch'essa, e anch'essa ricciuta come la sorella, s'appoggia al pianoforte. Accanto, a destra, siede la madre, coi capelli biondi arricciati essa pure, e un vestito celeste e azzurro, a righe alterne, in atto di disegnare. I tre figli minori si trovano dall'altra parte, una bimbetta in sottanina e *pantalettes*, e fascia azzurra alla vita, un ragazzino in

giacchetta turchina con in mano l'arco e una freccia, e un altro, più piccolo, col cerchio. Dalla porta si vede, nello sfondo d'un giardino di grandi alberi verdi contro un cielo d'estate percorso da nuvole bianche, al di là d'un vaso di marmo circondato di fiori, il bersaglio a cui si è esercitato il giovane arciere. Due tende rosse chiudono ai lati questa scena d'imbambolata intimità domestica, così imbambolata, che se soltanto il quadro fosse disegnato e dipinto più male, potrebbe passare per un primitivo americano e valere assai di più. Questo quadretto è uno degli estremi prodotti d'un genere che, nato nei Paesi Bassi con Van Eyck (che pare abbia ritratto se stesso e la moglie nel famoso quadro i cui personaggi fino a ieri eran chiamati Ar-nolfini), trionfò in Inghilterra nella seconda metà del Settecento, raggiungendo una grazia e una distinzione, nell'atteggiamento dei personaggi e nei particolari dell'ambiente, che trovano il loro riscontro verbale nei romanzi di Jane Austen. Come ho detto in altra occasione,³¹ di solito i personaggi di queste *conversation pieces* ci si presentano con tanto riserbo, che i mobili sembrano più espressivi ed espansivi delle persone: ci guardano da quell'ambiente fermo e silenzioso come pesci che s'accostano col naso alla vitrea parete d'un acquario. Il mio quadretto rappresenta appunto l'imbalsamazione d'un momento di dolce intimità familiare: non è l'opera d'un grande artista ma d'un umile seguace d'una tradizione che contava nomi come Zoffany, Stubbs, Copley e addirittura Gainsborough. Di lì a pochi anni i fotografi avrebbero rubato il mestiere a questi mestieranti della *conversation piece* che in America giravano addirittura coi quadri bell'e pronti fuor che le teste le quali, lasciate in bianco,

venivano inserite appena trovato il cliente. In verità è come se il pittore del mio quadro, comportandosi al modo in cui si comportarono poi i fotografi, avesse raccomandato ai suoi soggetti di star fermi nella posa nella quale li ha messi. La signora ha fermato la matita sul foglio del disegno e guarda dinanzi a sé, la pianista, pur tenendo le mani sui tasti, rivolge gli occhi verso di noi, mentre il signore che volta le pagine dello spartito s'è fermato in attesa che il pittore gli dia licenza di continuare, il bimbo col cerchio s'è irrigidito in un atteggiamento ispirato di statua, la bimbetta ha rovesciato il libro sulle ginocchia e ci guarda anch'essa, e il giovane arciere impugna la freccia e l'appoggia all'arco, diventato lui stesso di pietra come il vaso che si vede dalla porta del giardino. Tra un momento, dato il via, l'ambiente risuonerà di nuovo dei tinnuli accordi del pianoforte e nella quiete del giardino s'udirà il sibilo e la percussione delle frecce contro il bersaglio; e sarà come quando, ricevuta la carica, gli automi eseguono gli atti previsti nel loro meccanismo.

L'altro quadretto è un buio interno di gusto olandese: la cucina di Palazzo Mozzi a Firenze, dipinta da un certo A. Digerini nel 1825. Dalla finestra aperta si vedono la facciata di Palazzo Torrigiani e un cielo azzurro con qualche nuvola bianca: i Lungarni devono essere immersi nella luce bianco-argentea d'una mattinata di primavera. Sul davanzale c'è un testo di garofani rossi. Ma non è tanto il ricordo di Firenze e di certe mattine sui Lungarni che mi commuove guardando il dipinto, quanto un ricordo assai meno lieto, quello della fame sofferta durante la guerra. Perché, mentre la fantesca col soffietto attizza il fuoco a un fornello su cui è posto un pentolino (un gran paiolo è

collocato tra le fiamme del camino aperto), il cuoco al tavolo prepara gli odori da mettere in una pentola di rame, e lì presso c'è un pollo spennato e una caraffa di vino e una terrina, e due gatti, uno rosso e uno pezzato di bianco e di nero, stan ritti sulle zampe posteriori sollecitando un boccone. Nel periodo più cupo della guerra, se mi fermavo a guardare questo quadretto, sentivo una grande nostalgia per quei tempi tranquilli quando le pareti delle cucine eran coperte di recipienti di rame come queste dipinte, quando il cibo era abbondante e facile a procurare, e non, come in quei giorni, così scarso e cattivo che, per via di questa preoccupazione, la vita d'ogni giorno era tutta inquinata. A differenza di molti italiani della classe media, che di solito hanno un poderetto da qualche parte, io, discendente d'una famiglia che in altri tempi aveva posseduto tante terre tra la Toscana e il Lazio, non avevo nessun bene al sole: nessuno mi portava di sotterfugio i prodotti del mio poderetto, e tutto dovevo procurarmi attraverso il mercato nero; quel poco che mi procuravo serviva a nutrire mia figlia, che era piccola e aveva bisogno di cibi sani. Andavo io stesso in bicicletta a cercare il latte e qualche verdura da un contadino sulla Via Portuense; qualche venditore di contrabbando si presentava alla porta di casa con pezzi di carne, e una volta questa carne aveva un aspetto e un odore così poco rassicuranti, che dovemmo buttarla giù dalla spalletta del Tevere. Gl'insetti insidiavano le poche provviste; un prosciutto, datomi come pagamento in natura da un editore e trasportato da me di sera, legato al telaio della bicicletta, col tempo si riempì di vermi, e quando lo tagliavamo col coltello i vermi schizzavano via come inviperiti. Ci fu un periodo in cui la sola

verdura che potemmo trovare era un vegetale amaro, a cui bisognava togliere una parte dura, un'anima che sembrava una frusta. Dopo mesi e mesi di nutrimento insufficiente e cattivo, mi venne una foruncolosi, e poco dopo la guerra cominciò a manifestarsi l'artrosi che poi non mi ha più abbandonato. I lodatori del passato sono spesso degli illusi, ma sono sicuro che non ero accecato dal bagliore d'un mito quando, vedendo alla credenza di questa cucina dipinta il lunario del 1825, rimpiangevo di non vivere in quell'anno invece che nel 1943.

Vicino a questo semibuio interno della cucina d'un palazzo fiorentino, c'è un altro quadro condotto sulla stessa ricetta tenebrosa cara ai pittori del primo Ottocento emuli degli olandesi, un'antica replica su rame del famoso *Rabbit on the Wall* dipinto nel 1816 dal Wilkie: qui il buio interno è della cucina di un *cottage* illuminato fiocamente dalla luce d'una candela invisibile dinanzi a cui un giovanotto dispone le dita delle mani in guisa che sulla parete si presenta un'ombra che pare una figura di coniglio, con gran divertimento dei bimbi raccolti intorno, uno dei quali, seduto sulle ginocchia della nonna, fa l'atto d'afferrare l'illusorio animale. S'intravedono alle pareti umili suppellettili, una borraccia, un lucente piatto di metallo, una brocca, due anatre appese.

Il quadro al disopra di questo ci trasporta all'aria aperta: una veduta di tetti di mattone e d'ardesia, un grande edificio dagli alti muri senza finestre come una prigione o una fortezza, e contro quest'ostacolo è andata a cozzare la navicella d'un pallone che si libra roseo contro un cielo celeste soffuso di nuvole; la navicella ha

le bandiere francese e inglese, e gitta zavorra. La data di quest'incidente di volo è 1837. Documenti dell'antica aeronautica come questo quadretto di scuola francese son ricercati, a quel che pare, dai collezionisti; a me ricorda certi esperimenti di volo a cui assistetti nei primi anni di questo secolo al Campo di Marte di Firenze, quando i fratelli Wright, i «due fratelli silenziosi, figli del placido Ohio, infaticabili nel provare e nel riprovare», erano applauditi per certi voli terra a terra che ci farebbero ridere oggi, e Manissero, levandosi a mille metri col suo monoplano, mandava in visibilio la folla. Non me, tuttavia, che ho sempre accettato i progressi della meccanica come cose scontate, quasi fossi stato presago fin da allora che il nostro secolo ne avrebbe viste tali e tante da giustificare pienamente i versi d'Orazio:

Audax omnia perpeti

Gens humana mit...

Offeso dalla mia indifferenza, un compagno di scuola, un altissimo svizzero-americano il cui volto di cherubino biondo si perdeva quasi nelle nuvole anch'esso, Michaelles (divenne poi un artista d'avanguardia e rasentò la fama: fu lui a lanciare per breve stagione la voga del goffo abito di meccanico, la tuta), mi redarguiva come un zelatore della fede avrebbe redarguito un incredulo: «Ma non vedi, volano, volano, ti par niente?». Io mi divertivo piuttosto alle apostrofi dei monelli fiorentini diretti ai grandi cappelli delle signore d'allora, che quando passava una di queste flessuose donne liberty recanti in cima allo stelo del corpo la sproporzionata corolla fiorita del copricapo, gridavano: «Oggi si vola!» («Oggi si vola» era la frase dei cartelloni che annunciavano quegli esperimenti del Campo

di Marte). Una trasposizione in clima eroico di quei timidi voli, che allora parevano arditissimi, può leggersi nelle pagine del *Forse che sì forse che no*:

«Tutte le tettoie rombarono e soffiaron, gonfie di procella come le case di Eolo. Trascinati a braccia sul campo, trattiene dalle braccia muscolose, rapiti infine dall'astro violento dell'elica, i velivoli partivano l'un dopo l'altro a conquistare il cielo magnifico, taluni giallicci come i capovacca, taluni rossastri come i fiamminghi, taluni cinerognoli come le gru. Scoccavano come i silvani, volteggiavano come i rapaci, strisciavano come le gralle. Nello strepito imitavano da lungi l'applauso come i colombi, il tintinno come i cigni, la raffica come le aquile. Tutte le forze del sogno gonfiavano il cuore dei Terrestri rivolti all'Assunzione dell'Uomo. L'anima immensa aveva valicato il secolo, accelerato il tempo, profondato la vista nel futuro, inaugurando la novissima età. Il cielo era divenuto il suo terzo regno, non conquiso col travaglio dei macigni titanici ma col fulmine fatto schiavo. E il cielo viveva come la moltitudine, come quella ebro di meraviglia e di gioia, di superbia e di terrore, di violenza e d'infinito... Il mondo dei miti e dei sogni rioccupava la cavità del cielo, evocato dal nuovo sogno e dal nuovo mito».

Ora quando ripenso a quei primi volicchi tentennanti e di fiato corto degl'icari novelli, e rifletto a quel che l'uomo può fare nel cielo oggi, già teso alla conquista di altri pianeti, mi pare d'aver vissuto secoli: quale altra generazione ha visto, come la mia, mutarsi tanto la faccia del mondo? Noi che siamo nati alla fine del secolo scorso, immersi per metà in un clima stagnante di tradizione, per metà rapiti in una vertigine di colpi di scena e di colpi d'ala, dovremmo sentirci saggi e sconsolati come Tiresia:

I Tiresias, old man with wrinkled dugs

*Perceived the scene, and foretold the rest.*³²

Un'altra invenzione moderna era ancora agli esordi quand'io ero ragazzo, il cinematografo. Mio nonno mi conduceva qualche volta al cinema

in Piazza Vittorio Emanuele a Firenze. A passare dal viavai del portico nella sala illuminata blandamente dall'elettricità, con le poltrone di velluto rosso come quelle della prima classe dei treni, con pochissima gente seduta in silenziosa attesa dinanzi a quello schermo bianco, era come entrare nel tempio d'un rito misterioso, tanto la scena aveva l'aria d'un rebus. Su quello schermo bianco sarebbe benissimo potuta apparire una gigantesca chiave di partitura musicale. Invece, spentasi la luce, si succedevano sullo schermo le figure silenziose, convulse, di qualcuno di quei film d'allora, dalle scene così brevi, dalle trame così ingenue, molto più vicini alla lanterna magica che al teatro. Di solito la pianista arrivava dopo che il film era cominciato, e allora le note tinnule di quella macedonia di motivi banali e di brani di grandi compositori musicali popolava il silenzio e conferiva alle ombre una vita fittizia, quasi trasportava su un piano metafisico parallelo la goffa avventura che si svolgeva sullo schermo, ne costituiva come un palinsesto grave di sensi profondi e indecifrabili. Non ricordo quei film, salvo uno sull'Inquisizione spagnola che mi turbò, e non ricordo tanto i particolari di questo (eccetto una prigioniera formicolante di gente seminuda e incatenata), quanto un film comico che seguiva quello serio, la confusione di un contadino che entrava per la prima volta in una cabina telefonica, uno di quei telefoni d'allora con la tromba emergente da una cassetta inferiore, e quel contadino provava a sedercisi sopra scambiandola per una seggetta.

Quel senso di rito misterioso che il buio e il miracolo delle ombre semoventi conferiva al cinematografo, quasi *idola specus*, i baconiani idoli della caverna, era ancor più vivo nelle

piccole rappresentazioni che un mio compagno di scuola organizzava a casa sua. Si chiamava Paolo A. e abitava in un villino in Viale Regina Vittoria: un gingillino di ragazzo che pareva intagliato nell'avorio, con un perenne cerotto rosa alla mandibola, segno di un male che allora mi riusciva inesplicabile. Siccome era di famiglia ricca, il padre gli aveva comperato un piccolo cinematografo, e lui inviava per posta, scritto su un cartoncino rosa in modo da simulare il cartellone d'uno spettacolo, il programma della rappresentazione che si sarebbe svolta al cinematografo Luce, cioè a casa sua, in un certo pomeriggio. Di solito d'invitati non c'ero che io; e in una camera della sua casa, un camera stretta e lunga che era anche il suo studio, tutto era pronto per lo svolgersi del piccolo mistero sullo schermo; ma mancava la musica, e il breve spettacolo era assai meno eccitante dei preparativi. La vita di Paolo fu un po' come quello spettacolo; dalla fase prepa-



1. CAMERA DA PRANZO. GIRODET, *Ritratto di donna*



2. CAMERA DA PRANZO. Marguerite Gérard,
La famiglia Roze



3. CAMERA DA PRANZO

Quadri: Veduta di Ischia di F. Hackert

Ritratto femminile di Girodet

Due scene di genere, da Boilly

Nature morte di Lelong Ciociari di Pinelli

Nella *vetrina*: Porcellane di Napoli e di Vienna

>









5. SALETTA DI PASSAGGIO. Consolle di mogano, bronzi e pietre dure.

Orologio con miniatura di Byron

4. CAMERA DA LETTO SU PIAZZA RICCI

Sopra il *cassettone*: piccolo portagioie fiancheggiato da due fiale di cristallo per acqua di Colonia

Sul *secrétaire*: specchietto sostenuto da figura alata, tra due vinchi

Ai lati del *cassettone*: i due quadri della repressione partenopea del 1799 di Saverio della

Gatta

<



6. SALETTA DI PASSAGGIO, CON VEDUTA DEL
SALONE *Mobili:*

Consolle di mogano

Scaffale Regency Poltrona romana

Di fianco, a sinistra, la biblioteca che fu già alla
Capponcina *Quadri:* Ritratto di Lord Blessington

Gruppo di famiglia di Desmarais

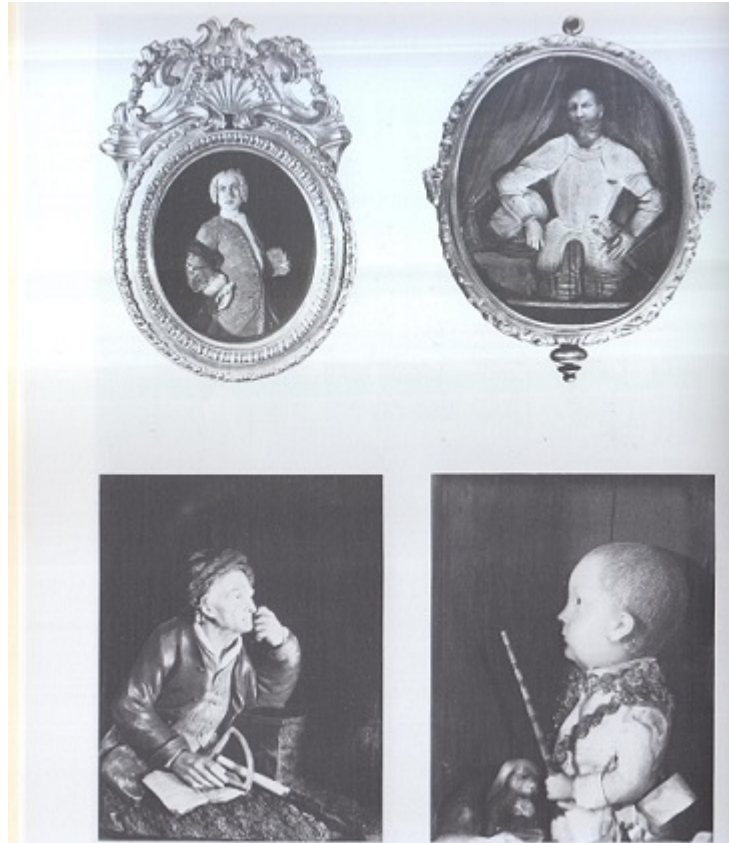
Apoteosi di cultrice delle arti

Tempera con Amorino sul cocchio

Medaglioni di marmo con centauri di bronzo
dorato

Cere

Sullo *scaffale:* due vasi di opaline e figura di
terracotta policroma di Verboeckhoven



7. SALETTA DI PASSAGGIO. Cere: Anonimo fiorentino, Ritratto di gentiluomo, cera policroma in cornice rococò di bronzo dorato, sec. XVIII; Abondio il giovane (1538-1591), Personaggio in armatura, cornice di bronzo cesellato; Samuel Percy (1750-1820), *Newton*, altorilievo in cera policroma; Bambino con cagnolino, cera policroma (a tergo della custodia: Fohler 1794/1795)



8. CAMERA DI LUCIA. AI LATI DEL BALDACCHINO: N.C.M. POWELL, *Marina'*, F. Hackert, *Paesaggio*. Sotto il baldacchino: C. Giaquinto, *Madonna col Bambino*. A destra del letto: S. De Francisco, *Colloquio*. A sinistra del letto: *Barcelonnette*. Al centro: Tavolino di lavori femminili



9. CAMERA DI LUCIA. Elizabeth Chaudet, *La fanciulla dei canarini*



10. CAMERA DI LUCIA

Quadri (da sinistra a destra): Ritratto di pittrice di scuola di Prud'hon *Conversation piece* inglese

Quadretto con pallone Paesaggio di F. Hackert

Sul *cassettone*. Statuetta bruciaprofumi
Servizio di cristallo per liquori

Servizio di bottiglie da profumo

Nella parte superiore del *secrétaire* si vede la camera della bambola

>



12. SALONE. Alcova nella biblioteca bianca e oro: *Carolina Murat nella Reggia di Napoli* di Clarac; Due vedute spagnole di Canella; Miniature di K. Hummel, Le Guay, N.F. Dun, Christophe Guérin, e copia di L.F. Aubry. Sulla *sofa-table*: Statuetta di legno bronzato e argento, reggilucerna

11. SALONE

Quadri (da sinistra a destra): Ritratto virile di N. Monti. Sotto: Veduta di Francoforte

Sopra la piccola porta a destra: Ritratto di Lucia Migliaccio duchessa di Fioridia

Accanto al caminetto: Copia del ritratto di Napoleone nello studio, di David, e ritratto di donna spagnola di Lacoma

Sul *piccolo scaffale* tra le due porte: Statuetta di genio alato, di terracotta Sulla *étagère* a destra del pianoforte: Statuetta di terracotta policroma

(Diana e Endimione)

Sul *leggio*: Fascicolo delle romanze di
Ortensia Beauharnais, con la sua cifra (H) sulla
legatura

<



13. SALONE

A sinistra: Ritratto di U. Foscolo del Fabre

Tra le finestre: Trofei d'armi, serpentoni, *sabretache* intorno al quadro con scena militare

Accanto alla tenda della finestra di destra: Litografia con Eugenio Beauharnais presso la tomba della madre

Alla destra: Arpa Erard e due poltrone firmate P. Bellangé >



14. SALONE. Trofei d'armi, serpentoni, *sabretache* intorno al quadro con scena militare. Pianoforte Freudenthaler





15. SALONE

Mobili. Nel centro: Tavolo datato 1811

Davanti al caminetto: Sgabello Regency

Davanti alla finestra: Parafuoco tedesco con figurini di mode Sulla *scrivania* fiancheggiata da grifi monopodi di bronzo: Una cassetta per corrispondenza, due sfingi portacandele di bronzo dorato (inglesi), un calamaio

Restaurazione

Sul *secrétaire*: Una lucerna di bronzo con figura di Psiche

Nella grande *biblioteca*: Busti di marmo e porcellane

Quadri (accanto al caminetto): Ritratto di Achille Murat di B. Rolland e ritratto femminile a carboncino

Sopra il *secrétaire*: Gruppo di famiglia del 1818

>



17. BOUDOIR. A destra: Piccolo scrittoio viennese. Sopra la biblioteca: Armadietto toscano con porcellane e altri oggetti. Ai lati della tenda: due *guéridons* viennesi. In mezzo: Profilo di Gioacchino Murat, in argento

16. BOUDOIR

Da sinistra a destra: Veduta di Santa Severa
Veduta di Tver di G. de la Barthe

Bonheur-du-jour con, sopra, orologio col busto di Carolina Murat Vaso di Sèvres con miniatura di giovine

Medaglione di biscuit di Berlino (la famiglia di Federico Guglielmo III)

Ritratto di Goethe Caffè dei Servi a Milano,
del Bisson

<



18. BOUDOIR. Ai due lati dell'angoliera: *La famiglia Mazzinghi* di Oberlin e una scena pastorale di J. Tassy (acquerelli). Sopra il divanetto verde: Interno della Reggia di Napoli, acquerello di Montagny



19. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
La galleria. In fondo, la statua di Amore che a
Palazzo Ricci era nell'ingresso



20. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
La galleria: La statua di Amore; sopra: Veduta
della Villa Celimontana, non firmata, attribuibile
a Leopoldo Cicognara. Le porte conducono allo
studio (a destra) e alla saletta delle biblioteche (a
sinistra)



21. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Lo studio: Pianoforte Érard; quadretti con cere;
gruppo di famiglia di Desmarais e il quadro di J.H
Sturmer con la discesa in paracadute da un
pallone (1806). Sul pia noforte: Statuetta di
terracotta di Chinard



22. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Saletta delle biblioteche. A sinistra: La biblioteca
napoletana che era nel salone di Palazzo Ricci. In
fondo: Il medaglione col profilo d'argento di
Murat e il busto di Giuseppina Grassini



23. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Saletta delle biblioteche, col busto di Giuseppina
Grassini e lo scrittoio viennese dinanzi al quale è
una seggiola girevole da pianoforte, siciliana



24. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Scala con vista della saletta delle biblioteche. È
fiancheggiata da due sfingi di legno, portavasi
provenienti da Tolentino



25. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Alla parete di destra: *La famiglia Roze* di Marguerite Gérard. In fondo: Vetrina napoletana con porcellane; sulla vetrina, due *memento mori* tedeschi in terracotta. Il lampadario è stato sostituito da quello a mongolfiera



26. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Saletta delle biblioteche: Ritratto di signora in
costume spagnolo di Cruz (1807)



27. APPARTAMENTO DI PALAZZO PRIMOLI.
Saletta delle biblioteche: La principessa Spinola
e il busto del principe Augusto di Arenberg, di F.
Sablet (1792)

ratoria ci si sarebbe atteso chi sa che cosa, perché era un ragazzo precoce, e per due o tre anni al ginnasio i suoi componimenti italiani ottennero voti superiori a tutti gli altri, suscitando in me molta invidia; pubblicò pure col ciclostile un giornaleto di cui era direttore e quasi unico collaboratore (ci scrissi anch'io qualcosa, plagiando uno scritto su Benares e le sacre immersioni nel Gange che avevo letto in una raccolta di viaggi universali), e scrisse un romanzo d'avventure sulle orme di Salgari, *Sirdar*. Ma una frase che spesso si divertiva a ripetere perché la trovava pittoresca non aveva nulla di esotico. Era: «Accidenti al cassino!» — chi sa poi per quale circostanza il carretto dell'accalappiacani dovesse averlo tanto colpito! Poi diventò svogliato: coll'adolescenza sviluppò un talento musicale per l'opera leggera, e più tardi io scrissi per lui il libretto d'un'operetta di soggetto indiano, *Liana*. Conservo ancora questo libretto stampato a macchina su carta lucida i cui fogli ora crocciano per la tendenza a incollarsi che ha quel tipo di carta a gesso. La legatura è di tela verdolina con un tassello di cuoio verde. Un professore di disegno, Fausto Citelli, disegnò le scene dei tre atti, riprodotte fotograficamente nel volumetto. La mia prefazione reca la data dell'aprile del 1915: avevo dunque diciannove anni. L'argomento era così descritto:

«La scena si svolge sulla riva del sacro Gange, nel palazzo e nei giardini del vecchio rajah Sikander. Cosicché anche questa favola comincia col classico: "C'era una volta un re...". La psicologia di Sikander (scusatemi la parola cattedratica e non temete una disquisizione lombrosiana sulle stigmate dello sventurato rajah), la psicologia di Sikander, dunque, è rudimentale quanto mai, come si conviene nel regno dell'operetta: geloso e burbero benefico, innamorato e imbecille: questo per la storia. Tanto

pieno d'amore che supplica con caldissime preghiere il dio Ganesa, nel giorno delle sue solenni feste, perché conceda a lui mortale la giovinezza eterna. Il dio Ganesa, figlio di Siva e di Parvati e parente d'innomerevoli altri pezzi grossi del cielo, è un dio dalle molte incarnazioni, perché in India gli dèi ogni tanto si danno la soddisfazione d'una passeggiatina sulla Terra sotto umane forme. Premesso questo, quando sul più bello delle preci e delle danze, in mezzo al popolo inneggiante, un aeroplano si disegna nel cielo e cala a *vol plané* in un luogo invisibile dalla scena, è naturale che i buoni Indiani lo prendano senz'altro per qualcosa di soprannaturale, mentre credono d'intravedere il dio Ganesa e il suo angelo scudiero nei due aviatori Mauro e Rolando, che vengono portati in trionfo dal popolo. Infatti sotto la veste aviatoria e le monumentali lenti, chi avrebbe riconosciuto due semplici francesi? Tanto è entusiasta Sikander di tal favore dei celesti che presenta subito ad essi le sue moltissime infinite (*sic*) mogli, tra le quali primeggia come la Luna sugli astri, ecc., ecc. (qui gli uditori o i lettori si aiutino come possono con tutte le più poetiche similitudini) Liana Fior-di-primavera».

Ma guarda caso! Liana non è altri che la Rosetta Papillon del Moulin Rouge, l'antica fiamma di Mauro che, capitata in una *tourné* artistica sulle rive del Gange, aveva reso pazzamente innamorato di sé il rajah Sikander... Rolando, poi, trova l'anima gemella in una delle innumerevoli figlie del rajah, «la dolcissima sultana Mewati», e le due coppie pensano di fuggire in aeroplano. Addormentano il rajah col pretesto di dargli un beveraggio capace di ridonare la gioventù, ma il perfido Sommo Sacerdote, vedendo il rajah immerso in un letargo simile alla morte, ne ordina i funerali per impossessarsi lui del potere. I quattro fuggitivi son ricondotti alla corte prima di poter rimettere in efficienza l'aeroplano, e gli afflitti sudditi supplicano in ginocchio il presunto dio Ganesa perché voglia resuscitare il benamato sovrano. Ma il sacerdote in buon punto interviene proclamando al popolo, sull'autorità dei sacri libri dei Purana e dei Veda, che il dio Ganesa non ha il potere di resuscitare; ordina poi

a Liana, sconsolata vedova del rajah, di salire sulla pira per bruciare insieme col cadavere del consorte. Un'ultima grazia implora la misera favorita, di restare un momento, presenti solo gli dèi celesti, a tu per tu con la salma del consorte. Viene accordato, e quando popolo, sacerdoti, bajadere, ecc. hanno evacuato la scena, ha luogo una rapida trasformazione:

«Liana entra nel vestito aviatorio di Rolando e Rolando (un po' a malincuore) nelle profumate vesti di Liana, coprendosi accuratamente il volto con fittissimi veli. E Liana e Mauro attenderanno nascosti in un padiglione di Mewati presso il Gange che Rolando e Mewati li raggiungano. Ma il povero Rolando, benché sia sicuro che il sonnifero sia prossimo alla fine del suo effetto, comincia a sentire le gambe far giacomo giacomo, quando, seguendo processionalmente il funebre corteo, s'approssima alla fatale pira. Ma ecco che, mentre canti funerei e lamenti e cupi suoni di bronzi riempiono l'aria, il buon Sikander si stira in un potentissimo sbadiglio: "Aaaah!". Fuga generale! Quando, a poco a poco, timidamente il popolo s'avvicina al risorto, lo trova invocante a piena voce Liana, esaltandosi nel credere d'aver acquistato l'eterna giovinezza. Ma Liana, cioè Rolando sotto mentite spoglie, fugge nel gineceo e vi si rinchiude».

Tre giorni Rolando rimane rinchiuso, inventando i più paradossali pretesti per celarsi all'affetto di Sikander. Ma il quarto giorno, solenne data in cui i principi aspiranti alla mano di Mewati devono presentarsi alla corte, Sikander impone alla creduta Liana di mostrarsi al suo cospetto. Non potendo più rifiutarsi, Rolando accetta a una condizione: che Sikander lo acchiappi a mosca cieca.

«Benché esasperato il rajah si sottopone alla ridicola cerimonia e mentre, dopo una laboriosa sudata, sta per afferrare l'inafferrabile Liana, capita, come il cacio sui maccheroni, il corteo dei principi. Mewati rifiuta di scegliere uno sposo, e starebbe per ripetersi il caso di Isabeau, allorché la fanciulla ha un'idea di quelle che non vengono altro che sulle scene e nei romanzi: accetta di scegliere uno sposo tra i "presenti". E il rajah, allontanati tutti, fuorché la creduta sua moglie e i principi, acconsente alla domanda

della figlia. Immaginate lo stupore tragico di Sikander e lo sdegno dei pretendenti allorché Mewati dà la sua mano... orrore!... a una donna: a Liana! Perversità? Infermità di mente? No, semplicemente amore! Ed all'unione bramata Sikander non a lungo rifiuta il suo consenso, come si conviene ad ogni buon papà da operetta. E Liana e Mauro? Un servo mandato da Mewati li aveva avvertiti del pericolo che correva Rolando, non potendo più celarsi sotto mentite spoglie, e col favore della notte essi entrano nel giardino del palazzo, avendo Liana deciso di rinunciare alla fuga e di rientrare al suo posto. Ma i suoi commoventi addii a Mauro si mutano in un grido di trionfo quando Mewati e Rolando, avendo abbandonato un istante la festa che folleggia nel palazzo per le future nozze, spiegano agl'increduli amanti il fortunato stratagemma. Cosicché mentre Liana e Mauro tornano in Francia a volo, Rolando resta in India, principe ereditario e sposo della più vezzosa delle fanciulle».

I dialoghi non erano né migliori né peggiori di quelli delle solite operette: cioè insulsi; e dello stesso tenore erano i versi, di cui posson servire d'esempio questi del valzer del primo atto:

Ti stringi, ti stringi al mio petto,
O piccola amica gioconda,
Non senti con quanto diletto
Il braccio il tuo corpo sostien?

Non senti che dolce sospiro
La bocca susurra alla bocca?
Mi segui nel rapido giro;
Nell'occhio già brilla il piacer!
La tua pupilla
Chiara d'amor scintilla,
Tremola languida,
Blanda m'implora,
Pénétra ancora
Sino al profondo cuore,
Stringimi, amore,
Contro il tuo seni

Un quartetto dei fuggiaschi nell'atto secondo
così suonava:

Rol. Quando la vespertina
Brezza sospirerà,
In fuga clandestina
L'aeroplan salirà!
Mau. Rapido ecco fende
Le nuvole dorate,
Le rosee nubi ascende
E le volte stellate.
Mew. In alto, sempre in alto
Veloce fuggirà.
Lia. Soli saremo nei cieli,
Della notte tra i veli...
Tutti. Lieve e perfetto,
Rapido stral,
Tal è il suo aspetto,
Se in alto sal.
Oh, che diletto Celestiali
Oh, che viaggetto!
Viaggio ideal!

In quegli anni l'operetta era di moda, e i valzer di Lehàr si sentivano fischiettare per le strade fino alla nausea. Ma Paolo non era Lehàr; benché nipote d'un noto compositore dell'Ottocento, Teodulo Mabellini, le ariette non gli venivan facili, e dopo il primo atto la composizione languì. La menò a fine a stento, poi gli fu suggerito di cambiare il soggetto e mi chiese d'aiutarlo ancora, ma a questa pretesa mi ribellai, e con una sua lettera un po' risentita in cui tra l'altro diceva: «Io seguirò nella strada indicatami dall'illustre esempio del nonno», si chiuse per allora la nostra amicizia. S'era provato con me a scrivere anche un inno per la guerra, un *Inno a Trieste* in cui c'erano le parole «Nel giglio tuo puro, Trieste, s'annida...» suggeritemi da una mia falsa interpretazione dell'emblema di Trieste; ma

l'inno fu strozzato sul nascere dalla popolarità di quello di Mario Castelnuovo-Tedesco, e Paolo si vendicava parodiando il «Fuori i barbarii» di quest'inno, in «Buone mandorle!» che era allora un popolare grido di venditore ambulante fiorentino.

Ma una cosa era riuscita a Paolo in quegli anni, di conquistarsi l'amore d'una bella ragazza dai capelli rossi alla quale dedicò una romanza, *Tizianesca*, di cui avevo scritto io le parole:

O intessute col raggio dei tramonti,
O voi chiome,
Che i profumi del maggio sapete...

Paolo era in pieno idillio quando gli feci una visita a Marina di Pisa nell'agosto del 1915: me ne restano in ricordo certe scure fotografie in una delle quali in una radura della pineta io figuro con un casco coloniale in capo nell'atto di puntare un fucile contro un gruppo di amici di Paolo, alcuni montati su un duchino di cui il servo di Paolo tira la cavezza. Quanto a Paolo, non c'è: le fotografie le faceva lui.

Ci perdemmo di vista, e solo quando io fui stabilito a Roma nel 1934, un giorno mentre il tram in cui ero con mia moglie scendeva per Via Cavour, all'altezza della scala dei Borgia salì una persona che non stentai a riconoscere, come quella riconobbe me. Era Paolo. Ma pallido, magro, e non più simile al signorino di famiglia ricca che avevo conosciuto. Faceva l'assistente universitario di chimica, si era sposato con l'eroina di *Tizianesca*, aveva figli grandi, ma lui era malato, soffriva di azotemia: «Vedi, mi son ridotto a non mangiar più nulla! Mi sembra già d'essere un cadavere vivente». Ho la vaga memoria d'una visita che ci scambiammo. Non

solo ogni velleità artistica s'era spenta in lui, ma era diventato in tutto e per tutto una specie d'impiegato piccolo borghese. Quanto a Tizianesca, era adesso una robusta matrona, e accanto a lei quel poverino sembrava un idoletto d'avorio più che mai. Morì qualche tempo dopo.

Sotto il quadro con l'aerostato e la replica del *Rabbit on the Wall*, c'è una stampa inglese, una veduta della Chain Pier di Brighton eretta nel 1823 dal capitano S. Brown della Royal Navy:³³ la stampa è di poco posteriore, e al di là d'un primo piano coi soliti signori in tuba, sulla riva, mostra il mare increspato in ondine simmetriche, e il molo a catene che si protende dalla falesia su cui s'allineano a sinistra, a perdita d'occhio, le eleganti facciate neoclassiche delle *terraces* e dei *crescents*. Più tardi la Chain Pier fu sostituita dalla Palace Pier, e venne eretto un altro molo, la West Pier, ma la solenne palazzata presenta anche oggi un simile scorcio. Così mi appariva quando arrivavamo dalla stazione di Brighton una sera d'estate, negli anni che io e mia moglie passavamo là le vacanze, e il fratello di mia moglie ci veniva a prendere alla stazione, e quando l'automobile infilava la Marine Parade, nella luce artificiale della notte la solenne palazzata che si delineava in alto sulla falesia era per me una visione di festa.

La prima volta che tornai a Brighton dopo la guerra fu alla fine del 1946: allora mia figlia si trovava presso i nonni che non abitavano più nell'alta casa a Arundel Terrace, in fondo alla gran palazzata, ma s'erano trasferiti in un banale villino di Hove; il piacere di rivedere mia figlia era contrastato da tanti ricordi d'un tempo lieto che non era più. Anche il suono di Big Ben alla

radio e l'annuncio: «*Here is the B.B.C. Home Service; here is the news*» mi dava una stretta al cuore: quante volte avevamo ascoltato trepidanti quella voce lontana di Londra durante gli anni di guerra! Hove era un rifugio di vecchi, soprattutto di vecchie signore. A dare un'idea del clima morale basterà un episodio in apparenza insignificante. Nel villino accanto c'era un gatto, Mustafà, che era stato castrato perché non dovesse *get into trouble* le gatte del vicinato, le cui proprietarie, di solito vecchie signore, avrebbero dovuto mantenere i gattini (non avevano il coraggio di sopprimerli) e ciò costava troppo; sicché Mustafà era stato sacrificato per causare meno infelicità generale. Coll'alta marea, ogni pomeriggio il cielo si copriva di nuvole e cominciava a piovere a vento: era un pioggia irta di ghiaccioli che trafiggevano il viso; il mare era grigio e tempestoso. Non avevo visto Lucia da un anno e mezzo, e già non parlava più italiano. Il suo sviluppo mentale era lento; non mi faceva domande, come fan tutti i bambini, ma d'altronde non era un bimba calma. Con che volubilità voleva provare tutti i bigliardini e gli altri passatempi della West Pieri C'era un gioco particolarmente esasperante in cui la mano cercava invano di afferrare un dono deposto su un disco che non cessava mai di girare, c'era un tunnel del mistero in cui in un vagoncino elettrico si percorreva a zig zag una serie di corridoi bui: il vagoncino dardeggiava rumoroso e frenetico, si udivano suoni paurosi, apparivano fantasmi. Era il *Ghost Train*. Nel padiglione vetrato del caffè-dancing c'erano poche coppie dinanzi a grame consumazioni, sperdute in mezzo a una moltitudine di seggiole mentre un'orchestrina trillava arie d'una fittizia allegria. Dalle finestre si vedeva il mare grigiocelste e la

palazzata biancheggiante; si accendevano le prime luci della sera, s'accendevano i lampioni dipinti d'argento contro il cielo grigioazzurro. Rividi Brunswick Terrace color crema e rosa, solitaria, solenne, visione d'un mondo abolito. Visitai con Lucia il piccolo museo di Hove, quello che lei trovava somigliante alla casa di Daddy, perché c'erano anche lì mobili Impero e degli strumenti musicali che nessuno suonava. Poi venne il giorno della partenza, e io dissi a Lucia che le volevo molto bene, che lei era l'essere che io amavo di più al mondo, e che mi scrivesse e mi mandasse notizie. Lucia aveva, almeno allora, questo d'inglese, che soffocava le emozioni. Alle mie parole rispose: «*Shall I draw a butterfly for you?*». E poi: «*Shall I draw a square lady?*» — la *square lady* era una figura femminile disegnata seguendo le righe d'una carta a quadretti. Billy, lo zio, le aveva dato per Natale il gioco del Post Office, e quel gioco sembrava che fosse in cima ai suoi pensieri. Poco prima che arrivasse il tassì che doveva portarmi alla stazione, Lucia mi diede il disegno d'una farfalla, ed era come se mi desse il suo ritratto. Somigliava molto nel viso, allora, al putto che simboleggia la frivolezza nella *Venere* del Bronzino, poi somigliò piuttosto all'altra allegoria, meno innocente, che nella penombra di quel quadro volge verso di noi un volto di fanciulla. Arrivato che fu il tassì, Lucia mi salutò in fretta: «*Good-bye, lovely Daddy!*». La cosa che più le premeva sembrava fosse di mostrare a un'anziana amica di famiglia, lì presente, il gioco del Post Office.

Di giocattoli di Lucia ne ha visti parecchi questa stanza, e tutti hanno avuto una assai breve stagione; ma credo di averne distrutti di più io nella mia infanzia. Di una sola distruzione

mi dolgo, non imputabile a me, però, che l'avevo conservata come una cara memoria, la bamboletta incantevole dagli occhi di pervinca nata nei primi anni del secolo, a cui le tignole avevano decurtato la bionda zazzera, senza pur togliere nulla alla freschezza del volto che, quando si sollevava la bambola dalla posizione orizzontale, s'illuminava dello sguardo di quegli occhi che s'aprivano estatici sul mondo. Allorché mia figlia ebbe la sua fase d'infatuazione per le bambole, in un momento d'imperdonabile debolezza le misi in mano la bella addormentata in un cassetto, per far piacere a mia figlia e anche, forse, per far piacere alla bambola, che sentisse di nuovo il calore d'un affetto umano. E la bambola aprì di nuovo sul mondo gli estatici occhi di pervinca, ma ahimè, per poco tempo! Un giorno Lucia la fece cadere, le si spaccò il capo, dalla scatola cranica uscirono in pezzi i due globi oculari, solo rimase la parte inferiore del volto, cave occhiaie e un indelebile sorriso. Cercai invano di trovare il modo di ripararla; le bambole, a quell'epoca, erano divenute diverse, né si trovavano più quegli occhi né quel genere di testa. Tanto mi durò il rammarico di quella perdita, che perfino in tempi recenti visitai il mercato di Porta Portese dove, trovandosi di tutto, si poteva trovare anche la testa nuova per la mia bambola. E quando in un negozio di *bric-à-brac* piuttosto che d'antiquario in Via del Babuino vidi una bamboletta simile, d'un'epoca anteriore a quella della mia, vestita d'un abito celeste del 1880, con sottoveste e biancheria quali la mia non ebbe mai, e con simili occhi di pervinca che si chiudevano coricandola, benché io non sia un collezionista di bambole, la comperai, ed ora sta nella parte superiore del *secrétaire* in camera di mia figlia, che da

parecchio tempo è stato adattato a casa di bambole, sebbene mia figlia, cresciuta oltre l'età dell'amore per le bambole, non ci abbia effettivamente giocato mai.

Questo *secrétaire* e il cassettone d'accompagnamento che è collocato sotto al ritratto della pittrice sono due mobili tedeschi d'un mogano fulvo dorato d'una qualità di piuma quale di rado si trova. Hanno il carattere architettonico tipico di tali mobili, col fronte incavato da un arco poco profondo, e bronzi dorati su fondo nero in lievi depressioni: il motivo dei bronzi, due draghi terminanti in viticci, affrontati contro una testa di medusa, si ritrova identico in un sofà berlinese d'intorno al 1810.³⁴ Sul cassettone, di piccole proporzioni, stanno un servizio di liquori, con un bariletto di cristallo sostenuto da due coppie di putti di bronzo dorato terminanti in foglie d'acanto e profilati in direzioni opposte, secondo il motivo d'un noto fregio del Foro Traiano; un servizio di flaconi da profumi, di cristallo, lavorati alla ruota e circondati ognuno da una fascia con un fregio di fiori su fondo oro; una bottiglietta di *opaline* lilla col collarino di bronzo, che guardata contro luce diventa del colore rossiccio del topazio bruciato; e una statuetta di bronzo policroma, una cameriera vestita alla foggia del 1830, abito rosa, grembiule e pellegrina d'un bianco argentato, e cuffia adorna di fiori, in atto di reggere con la destra un candeliero e con la sinistra uno scaldaletto: posa su un alto piedistallo di bronzo scuro con fregi dorati, in cui s'apre un cassetto; il cassetto doveva servire pei gioielli, lo scaldaletto di bronzo dorato, col coperchio inciso da vaghi trafori, era un bruciaprofumi: a tal uopo nella tasca del grembiule della fantesca è infilato una specie di

turcasso per contenere grani d'incenso, mentre sollevando la statuetta si scopre la sommità della base sormontata da una cavità tubolare in cui s'inserisce la statua, e la cavità contiene un pestello di piombo per tritare l'incenso.

L'alto del *secrétaire* è formato da un'edicola nel cui sportello è incastrato uno specchio; l'interno di questa edicola, diviso in due palchetti, è stato arredato nella parte inferiore a stanza delle bambole, con modellini di mobili dell'epoca, un sofà, una toletta, una vetrina; nella superiore son collocati un modellino di *victoria* del 1870 circa ³⁵ e una vaschetta di porcellana di Vienna — su fondo blu una ghirlanda dorata sorretta da maschere di leone — che potrebbe essere la vasca della bambola se lo spazio consentisse una più armoniosa distribuzione del mobilio lillipuziano. Questa non è una vera e propria casa di bambole, ma mostra in me un interesse che di solito non si manifesta negli uomini (Denton Welch è un'eccezione), ma nell'altro sesso. Ho nella mia biblioteca parecchi volumi sulle bambole e le loro case, e su alcuni di quei volumi ho avuto occasione di esprimere il mio giudizio.

CASE DI BAMBOLE

Non voglio parlare del dramma di Ibsen, ma delle vere e proprie case di bambole, sulle quali ho sott'occhio due libri, uno inglese e uno americano. Molti di coloro che leggono queste righe avranno un sorriso di sufficienza e di commiserazione. L'interesse per le arti applicate è da noi pressoché inesistente, e se si stampano

in Italia molti libri di storia dell'arte, son sempre su artisti «seri», anche se minori, e su aspetti più o meno «importanti» dell'arte. Ma che serietà può avere un giocattolo del passato, che importanza nella storia? La storia del gusto è stata trascurata da noi, sia per l'indirizzo filosofico che hanno avuto nella prima parte di questo secolo gli studi storico-critici (immaginiamo il filosofo nell'atto di chiedersi che alimento possano offrire allo spirito le case delle bambole, e rispondere categoricamente: nessuno), sia perché in Italia, paese povero, non esistono, o esistono in scarsissima misura, quei collezionisti di cose rare e curiose che sono frequenti in paesi ricchi come gli Stati Uniti, la Svizzera e, almeno fino a ieri, l'Inghilterra. Da noi non c'è un solo museo organico del mobilio, e un'importante collezione di strumenti musicali è rimasta per anni accatastata in un magazzino in attesa d'una sistemazione che finalmente pare si stia trovando (dopo avere alla bell'e meglio restaurati gli strumenti deperiti e rosi dai tarli). La verità è che l'interesse per le arti minori presuppone una società ricca e raffinata, un gusto da *dilettanti*, come si dice in inglese, con parola che è italiana, perché evidentemente nel Settecento esisteva quella figura che nell'Italia d'oggi è assai rara, assai stenta. Gli italiani si vantano di avere una moda da contrapporre a quella di Parigi, ma non hanno un museo della moda come c'è presso Londra a Eridge Castle, sebbene se ne potesse sperare uno, anni fa, a Palazzo Grassi a Venezia; gli italiani comprano bambole per i loro bambini, ma non si sognerebbero mai d'istituire un museo della bambola (se la bambola si trova in una tomba etrusca o romana, allora è materia di archeologia, e da noi gli archeologi dettano

legge: quella bambola diventa un prezioso cimelio).

Anche le case di bambole, che in ogni paese si supporrebbero naturalmente inventate per dilettere l'infanzia, nacquero come opera d'arte, sia pure d'un'arte minore, proprio dagli agi d'una società borghese che l'opulenza aveva raffinato. Nacquero, insieme con la pittura di genere, di interni, e di paesaggio, insieme con l'amore per le porcellane e pei tulipani rari, nella fiorente società borghese d'Olanda, e non nacquero proprio come trastullo pei bambini, ma piuttosto per diletto degli adulti, e se i bambini offrirono un pretesto per tali lillipuziane costruzioni, dovettero essere bambini molto buoni, che avevano il permesso di guardare e di toccare appena, ma non davvero di giocare con le case di bambole. Perché giocare significa anche distruggere, e quelle prime sontuose case di bambole olandesi, del Seicento, dall'aspetto esterno di stipi e di *trumeaux*, son di solito giunte fino a noi pressoché intatte, proprio come i quadri di genere e di paesaggio e le preziose porcellane.

Gli egizi fabbricavano miniature di suppellettili, di edilizi e di giardini per tener compagnia ai morti nella gran solitudine dell'aldilà, ma quale bisogno potevano avere i vivi di contemplare riprodotti in miniatura gli ambienti stessi in cui vivevano? Poiché alcune di queste case di bambola olandesi, come alcune di quelle inglesi, pare mirassero a riprodurre in piccolo dimore esistenti nella realtà, sebbene si sia troppo generalizzato a questo riguardo. Che fascino può esserci nella contemplazione delle cose piccole? Come poté avvenire che in Olanda si

desse tanta importanza alle case di bambole da spendere in esse migliaia di fiorini e da ricordarle nei testamenti tra le cose di maggior pregio? Le epoche di demagogia come il tardo Impero Romano e i tempi presenti conoscono repliche colossali dell'effigie degli eroi nazionali, ma nessuno, in nessuna epoca, ha mai sognato di riprodurre in proporzioni gigantesche appartamenti e templi, mentre quasi in ogni epoca troviamo un gusto spiccato per le riproduzioni in miniatura.

Gli abitanti di Lilliput non pensano a costruire a Gulliver una casa adeguata, e a dilettersi a guardarla, ma lo fanno invece i giganteschi abitanti di Brobdingnag:

«La Regina ordinò al suo stipettaio di fare una scatola che potesse servirmi da stanza da letto... Quest'uomo era un artista ingegnosissimo, e in tre settimane, sotto la mia direzione, completò per me una camera di legno di sedici piedi quadrati, alta dodici, con finestre a saracinesca, una porta e due armadi a muro, come le stanze da letto che usano a Londra. La tavola che faceva da tetto si poteva sollevare e abbassare con due cerniere, in modo da permettere di calar giù nella scatola un letto che il fornitore particolare della Regina aveva apprestato... Un fine artigiano, famoso per fabbricare piccole curiosità, mi fece due sedie, con spalliere e intelaiature, d'una materia assai simile all'avorio, e due tavole con uno stipo per riporvi la roba. La camera era imbottita da tutti i lati, e così pure il pavimento e il soffitto, ad evitare possibili disgrazie dovute alla trascuratezza di coloro che mi avrebbero trasportato, e ad attutire le scosse e i rimbalzi quando sarei andato in carrozza. Richiesi un catenaccio per la mia porta onde impedire l'entrata ai topi e ai sorci; il fabbro dopo vari tentativi me ne fece uno, il più piccolo che mai si vedesse tra quella gente; uno più grande l'ho visto coi miei occhi alla porta di casa d'un signore in Inghilterra... La Regina ordinò pure la più sottile stoffa di seta che potesse trovarsi per farmene vestiti, non molto più spessi d'una coperta di lana inglese, assai disagiati finché non mi ci fui abituato... Avevo un servizio intero di piatti d'argento e altro vasellame che, in proporzione di quelli della Regina, non eran molto più grandi di quanti ho visto nei negozi di giocattoli a Londra per suppellettile d'una casa di bambole. La Regina si divertiva a vedermi mangiare in miniatura».

Per poco che si mediti questo passo, si è trascinati verso una di quelle prospettive all'infinito che culminano nell'assurdo e nel vano: un effetto a cui Swift certo doveva tendere. La casa di Gulliver era una casa di bambole pei giganti di Brobdingnag, come per Swift lo era la casetta-giocattolo che si vendeva nei negozi di balocchi di Londra, e nella *nursery* di alcune di queste casette-giocattolo si trovava talvolta un minuscola casa di bambole per trastullo dei bambolotti che abitavano quella casa, e così, possiamo immaginarci, all'infinito. Ma la progressione è sempre discendente, e di nuovo ci chiediamo: che fascino han dunque le cose piccole?

Non pretendiamo neanche d'intaccare la parte più profonda dell'argomento, ch  allora ci dovremmo probabilmente trasportare nell'aria rarefatta del mito e indagare i misteri della Creazione, e veder forse riflesso nella nostra propensione per le cose piccole l'atto del Creatore che si diletta della propria creatura la quale  , naturalmente, fatta a sua immagine, ma pi  piccola. Ma intanto ecco alcune ragioni affatto estrinseche le quali possono giustificare il nostro diletto. Nelle cose piccole scompaiono i difetti e l'occhio riceve l'impressione d'una gradevole finitezza; per ritornare a Swift, pensate alla leggiadria dei lillipuziani e alla grossolanit  degli abitanti di Brobdingnag, alla spaventosa pelle delle loro donne in cui ogni poro era come visto con la lente d'ingrandimento. In secondo luogo ci colma di piacevole stupore la bravura di colui che ha saputo riprodurre a una scala lillipuziana un oggetto della nostra ordinaria esperienza. Purch , s'intende, la riproduzione sia perfetta e almeno riveli la mano d'un artista.

A oggetti di così minuscole proporzioni lavorarono effettivamente anche artisti; prima del 1790 in Inghilterra le case delle bambole eran di solito disegnate da veri e propri architetti come Robert Adam, e la prima commissione che ebbe Thomas Chippendale fu per il mobilio di una casa di bambole, sicché certe di queste case son davvero capolavori d'arte minore, degne d'occupare il tempo d'uno studioso, e persino d'un poeta. Tale era il delicato scrittore Denton Welch che dedicò parecchio tempo al restauro d'una casa di bambole settecentesca, e sentenziò a proposito d'un artistico puntaspilli vittoriano: «Se gli uomini fossero più infatuati pei puntaspilli, nascerebbe da loro un grande albero di libertà, invece d'un'ondata di cattivi odori e di carestia». ³⁶

L'interesse per le minuzie, d'altronde, se può distogliere gli uomini dai sogni megalomani e dalle guerre fratricide, non conduce però alla grande arte. A proposito del realismo meticoloso della pittura di genere osservava Charles Du Bos: ³⁷

«Le peintre dit "de genre" se sert toujours du geste et de l'acte. Le peintre tout court, à l'aide de mille nuances qui se diversifient à l'infini, sait tout nous communiquer par le seul état de la physionomie, par la vie végétative qui s'en dégage. C'est là un des points où le départ se fait le mieux entre l'artiste et le fabricant — ce dernier, au demeurant, d'une sincérité parfois incontestable — entre le diamant vrai et la pierre reconstituée. "Le grand art, c'est d'omettre" dit Stevenson — et dans le Portrait Imaginaire où Walter Pater évoque, par des touches si justes et si retenues, la grande figure de Watteau, il n'a garde de négliger "son tact dans l'omission". Cet art d'omettre, tout artiste digne de ce nom le pratique d'instinct, et c'est à son école qu'il acquiert cette largeur dans l'exécution qui est aux antipodes de l'application méticuleuse d'un Gérard Dou».

Riconosco la giustezza di questa osservazione, ma il mio istinto mi porta irresistibilmente

all'infatuazione per le minuzie. Mi piace moltissimo Degas, ma mi piace anche Tissot, e perfino Saintin, come vedremo tra poco.

Infatuate per le case di bambole, addirittura ossesse da quelle *tranches de vie* in miniatura, sono le autrici dei due libri quasi contemporanei che, integrandosi l'un l'altro, ci raccontano la storia delle case di bambole: l'americana Flora Gill Jacobs (*A History of Doll Houses*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953), e l'inglese Vivien Greene (*English Dolls' Houses of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, London, Batsford, 1955). Qualunque argomento egli tratti, l'autore d'un libro deve esserne *obsessed*, cioè, come definisce la Greene, deve spendere parecchie ore d'ogni giorno a pensarci; nel caso specifico, a pensare alle case di bambole, soprattutto alle proprie. Infatti entrambe le autrici hanno collezioni di case di bambole: la Greene in particolare, avendo dedicato molte ore d'ogni giorno d'ogni anno per molti anni al suo pensiero dominante, è la più grande autorità in fatto di case di bambole. Non sorridete. Ci sono persone famose per molto meno.

Ed eccole, nei due volumi, passare in rassegna le case di bambole, la Greene quelle d'Inghilterra, la Jacobs quelle d'ogni paese, aprendone la facciata e perlustrando l'interno delle minuscole stanze odorose d'antico (quella di Ann Sharp, della fine del Seicento, che è la più celebre di quante esistono, odora di chiodi di garofano e di scorze d'arancio, di radice d'iris e di polvere di cassetto), a quel modo che forse Iddio, nelle parole di Katherine Mansfield nel suo racconto sulla *Casa di bambole*, scoperchia le case nel cuor della notte mentre compie la sua quieta ronda in compagnia d'un angelo. Ogni

inventario, anche delle più deliziose cose della terra, in breve stanca: apprendete che in quelle meravigliose case di bambole non manca neanche uno degli oggetti che una massaia meticolosa e pedante potrebbe desiderare, ma l'entusiasmo delle due collezioniste non si comunica più di quel che si comunichi l'amore al lettore d'un epistolario amoroso. Le pagine più intense e commoventi son quelle in cui le scrittrici vi raccontano le scoperte, le ansie e i trionfi nella ricerca degli oggetti della loro mania, nel riconoscerne la nobiltà quasi a tastoni, sotto le apparenze fatiscenti, in qualche oscuro corridoio o in qualche soffitta, tra la polvere e l'odore della naftalina, nel rintracciarne il *pedigree*, nel ripristinarli dal sordido oblio allo splendore d'un tempo, nel riammobiliare le stanze con mobili dell'epoca, mobili lillipuziani ben più difficili a trovare dei mobili veri, e sovente (è il caso delle piccole posate d'argento) raggiungenti prezzi più alti di quanto molti collezionisti son disposti a pagare.

Il ritrovamento di tali suppellettili lillipuziane, nel caso di un'altra americana, decise addirittura della vocazione d'una vita. Mrs. Thorne trovò da un antiquario romano sei tesori in miniatura appartenuti a un patrizio: due piccoli lampadari di bronzo e cristalli, lapislazzuli e ambra, due tavoli di bronzo dalle gambe smerlettate, e due piccoli busti policromi. La signora americana li comprò con l'idea di farne il nucleo d'una minuscola camera veneziana del Cinquecento; indi le venne in mente di ricostruire altre camere in miniatura nello stile di tutte le epoche, e si mise a percorrere l'Europa in lungo e in largo per trovare le minuscole suppellettili per arregarle, ed è strano che trovasse moltissimi mobili in miniatura proprio in Italia,

dove abbondano i presepi (effettivamente molti dei piccoli oggetti che essa trovò appartenevano a presepi), ma dove son rarissime le case di bambole: l'unica di cui si parli è quella del Museo d'arte industriale di Bologna descritta da F. Malaguzzi Valeri *nell'Arte gaia* (Bologna, 1926). Del centinaio di piccoli ambienti così ricostruiti, alcuni, gli americani, sono esposti all'Art Institute di Chicago, ed io li ho veduti. L'illusione è quasi perfetta, grazie alla sapiente illuminazione di quelle stanzette dove non scopriresti un filo di polvere. Soltanto, poiché non si tratta di ricostruzioni di determinati ambienti storici, ma di complessi di carattere antologico, e poiché i mobili sono di varia provenienza, alcuni essendo modellini di artigiani, altri destinati a case di bambole, altri infine appositamente fatti eseguire da Mrs. Thorne, questo sintetico museo del gusto non ha l'incanto delle autentiche case di bambole, che han l'aria vissuta al punto che di alcune di esse si dice addirittura che «ci si senta», ossia che siano abitate dagli spiriti. Vivien Greene guidandoci per queste case di bambole inglesi, ci par d'immergerci nella storia altrettanto bene che se visitassimo antichi palazzi fatti per gli uomini; è come guardare l'immagine d'un paesaggio attraverso a uno di quei minuscoli cannocchiali che si vendono tra le curiosità presso certi santuari; anzi, lo sforzo stesso di concentrarsi in un obiettivo minuscolo facilita l'isolamento dal presente. Poiché non è vero ciò che scrisse l'Arnold a proposito di certi versi di Wordsworth sui pensieri profondi che può suscitare il più umile fiore,³⁸ che il poeta metteva troppa intensità emotiva in un oggetto che non poteva comportarla.

Come osservò piuttosto una volta Cyril Connolly, «spesso possiamo penetrare più facilmente nel passato attraverso le cose piccole che la gente ha amato, che attraverso le grandi; attraverso i loro pensieri oziosi meglio che attraverso quelli seri e gravi».

In un altro libro sulle bambole, *English Dolls, Effigies and Puppets* di Alice K. Early (pure pubblicato dal Batsford nel 1955), che non è proprio un modello d'esposizione e di stile, ho trovato una miniera di curiose informazioni. La signora Early non ha neanch'essa la penna elegante di Sacheverell Sitwell, squisito cultore di aspetti minori dell'arte; ma è una collezionista di bambole, e il sacro fuoco dell'entusiasmo la sostiene, sebbene non basti a farle spiccare il volo. Essa ci parla di quelle grosse bambole che sono le effigi di cera dei sovrani a Westminster Abbey, e di quelle bambole di tutte le dimensioni che han formato la delizia dei bambini da che mondo è mondo (anzi, non proprio così, perché nelle civiltà primitive le bambole erano associate a sinistri riti magici di stregoneria).

Quel che soprattutto m'è parso degno d'attenzione in questo libro è il capitolo sulle bambole della regina Vittoria, e le illustrazioni che l'accompagnano. Naturalmente non tutte le centotrentadue bambole della principessa che come regina doveva dare il nome all'Ottocento inglese son riprodotte nelle sette tavole; ma anche quella trentina di cui ci son date le effigi è assai rappresentativa. La prima notizia che si ha delle bambole della futura regina è che pel suo settimo compleanno essa dispose una gran processione di quindici bambole vestite in modo da rappresentare ciascuna un personaggio regale, e vestite dalle sue proprie mani sotto la

direzione della sua vecchia *nurse*, la «cara, cara Boppy». Grazie all'incoraggiamento di quella esemplare istitutrice che fu Fräulein Lehzen (a cui l'alto incarico meritò il titolo di baronessa) il numero delle bambole di Vittoria crebbe continuamente fino a raggiungere quella cifra che s'è detta: trentadue di queste furon vestite dalla regale fanciulla, le altre dalla Lehzen. Ordinatissima, Vittoria teneva un ruolo delle sue bambole, *List of my Dolls*, dove nella sua infantile calligrafia è registrato il nome della bambola, chi l'ha vestita (se la principessa è stata aiutata dalla Lehzen, se a questa va il credito per le rifiniture), e il carattere e rango del personaggio che rappresenta.

Ci sono sovrane, come la regina Elisabetta, e dame dell'aristocrazia come le contesse di Rothesay, di Jedburgh, di Claremont, la duchessa di Dunbar, Lady Pulteney, Harriet Arnold il cui rango salì attraverso quattro matrimoni fino a quello di duchessa di Parma, e altre dame blasonate; ma ci sono anche molte ballerine, perché per il balletto e l'opera la Principessa andava pazza: ed ecco tra le bambole Maria Taglioni (che insegnò a Vittoria le grazie della danza) vestita da silfide, con la ghirlandetta d'argento e le aiucce di farfalla bianche e dorate, oppure da contadina tirolese nel *Guglielmo Tell*, ecco Pauline Duvernay nella parte di Bella Addormentata, con una veste di tulle scintillante di variopinti fiori di lustrini, e una minuscola collana di perle, e Mademoiselle Euphrosine Ancillin con un corsaletto azzurro ricamato di bianco, e una sottana di seta rigonfia con filze di nastri azzurri, e Mademoiselle Porphyryn Brocard con un corsaletto di raso bianco dalle maniche a grandi sbuffi, e Mademoiselle Constance Leconte con una sopravveste di tulle ricamata a fiori

azzurri, rosa e lilla. Sebbene queste ultime due facessero matrimoni aristocratici, la prima col duca di Lorena, la seconda col principe Alessio Poniatovski, possiam dire che le bambole della regina Vittoria fossero reclutate da tutte le classi sociali. Così dai sette ai quattordici anni la Principessa ebbe il suo harem immaginario, e se paia poco appropriata al caso la parola harem, si pensi a quello che, nella vita degli adulti, era l'analogo di codesta infantile galleria di bambole.

A casa sua, proprio in Inghilterra, c'era la galleria delle Windsor Beauties dell'epoca di Carlo II, e si direbbe che rispecchiasse i gusti di quel sovrano libertino, se il conte di Grammont non ci dicesse nelle sue *Memorie* che fu la duchessa di York a desiderare di avere una galleria delle più belle dame di corte: ma chi può ingannarsi sullo spirito di quella corte vedendo le pose leziose e voluttuose in cui le ha ritratte Sir Peter Lely, ora in atto di stringersi al seno una negligente sciarpa che scivola dalle spalle, ora di gingillarsi con una fiala di cristallo o un globo o un vizzo di perle, o di bagnarsi le mani a una fontana barocca, o di rimboccarsi le maniche per un'abluzione, o d'indicare un misterioso luogo di convegno in un boschetto visibile in lontananza? Tutte dall'aria languida di persone a cui il giacere è più consueto che il camminare, tutte belle e conformi allo stesso tipo, ma, come osservava il Pepys, tutt'altro che rassomiglianti. Se non fossero stati appesi in camera della Regina, quei ritratti si sarebbero detti dipinti apposta per stimolare la voluttuosa fantasia d'un sovrano.

Di solito infatti tali gallerie di bellezze furono commesse ai pittori da sovrani amorosi e libertini. Quel camerino che Vincenzo Gonzaga

andava stipando di ritratti di donne belle non sarà stato il primo esempio del genere,³⁹ ma certo fu il primo assai cospicuo, dato il nome del pittore a cui Vincenzo aveva ordinato di recarsi a Parigi per dipingere le più leggiadre donne di Francia, principesse, borghesi e popolane; ma Rubens chiese d'essere esonerato da tale bisogna, giudicandola indegna del suo valore d'artista, e Vincenzo dovette impiegare pittori come il Pourbus e altri di ancora minor grido per completare quella sua raccolta in cui cercava, come scrive Maria Bellonci, di «assolvere in un'orgia visiva le sue inquiete eccitazioni» di despota sensuale e, all'occorrenza, feroce. Ora vedete la regina Vittoria, modello d'austere virtù familiari, classificata per quel suo harem immaginario accanto a questo principotto che amava le funzioni belle, gli altari con le statue d'argento, la compagnia dei giovani più stravaganti e libertini, e tutte quelle altre cose eleganti e frivole che elenca una brillante pagina dei *Segreti dei Gonzaga*?

Ancor meno vedresti quella Regina in compagnia d'un Sovrano del suo tempo, tanto più scandaloso in quanto misurabile alla stregua della morale d'uno stesso secolo, Ludovico I di Baviera, che nella Schönheitengalerie di Monaco aveva raccolto una simile schiera di donne affascinanti, gentildonne, ballerine e popolane, la marchesa Fiorenzi, Lady Ellenborough, l'arciduchessa Sofia, la sua propria figlia Alessandra, Lady Spencer, Lady Milbanke, la bella greca Caterina Botzaris, ma anche la figlia del macellaio che forniva la Residenz, la figlia del cassiere d'un'agenzia di prestiti, la figlia d'un calzolaio di Traunstein, e infine quell'avventuriera irlandese dal sonante nome

spagnolo, che gli doveva far perdere il senno e il trono: Lola Montez; e spesso, mentre le belle posavano nello studio del pittore Stieler, che tutte le ritraeva nobili e idealizzate alla maniera neoclassica, il Re si recava ad «assolvere in un'orgia visiva le sue inquiete eccitazioni», poiché, come scriveva nei suoi mediocri versi, «che cosa sono i tesori della Terra, che cos'è il possesso delle splendenti corone, a paragone d'una donna che ama?». ⁴⁰

Avrebbe mai sospettato la pargoletta Vittoria che il suo innocente gioco della galleria delle bambole trovasse riscontro in queste eccitate fantasie di sovrani? In ogni modo, allo scoccare del quattordicesimo anno di età, le bambole furono messe da parte per sempre, l'harem immaginario fu chiuso, e Vittoria si preparò ad affrontare le future responsabilità di governare lo Stato. Ma per Vincenzo Gonzaga e per Ludovico I di Baviera quell'ora di chiusura e di responsabilità non venne mai.

Alla parete sopra il *secrétaire* è appesa una grande veduta acquerellata di una località laziale con un gran pino in primo piano, di Filippo Hackert,⁴¹ e ai lati un ritratto a pastello di signora di Johann Baptist Hirschmann, del 1821, un altro ritratto ad acquerello, di Fr. Blessinger, 1839, di una dama biancovestita con scialle celeste, al cui ginocchio si appoggia un bimbo vestito di color blu fiordaliso, in atto di reggere un cavalluccio di legno; un acquerello rappresentante una scena movimentata, la carrozza di Pio VII che investe uno del seguito, caduto da cavallo, e miracolosamente scampato

(questo quadretto ha tutta l'aria d'un exvoto), e infine un altro acquerello, curioso come una stampa di Épinal, che dà una veduta d'insieme della battaglia di Wagram, opera di un tale Gio. Battista Magini.

Davanti alla finestra è la ricca *toilette* francese che ha sostituito il piccolo mobile di cedro odorifero di cui parlavo sopra. È simile a quella di Ortensia Beauharnais alla Malmaison, ed ha bracci per sostenere candele applicati alle colonne dello specchio in tutto simili a quelli dello specchio ovale del Castello di Compiègne. Sul marmo *bleu turquin* della *toilette* sono alcuni soprammobili spiranti quell'aura alessandrina-pompeiana che conferisce una grazia archeologica agli accessori dello stile Impero: un genietto di bronzo dorato con ali di farfalla su un piedistallo di cristallo sostiene una coppa pure di cristallo destinata a ricever gioielli, un altro putto di bronzo dorato, su una base di diaspro d'un cupo color violetto, regge sulle spalle due cornucopie incrociate da cui partono bracci che reggono a bilico uno specchio; un *tea-caddy* d'argento, francese, ha sui fianchi immagini a sbalzo di Nettuno e Amfitrite; una calamariera napoletana di bronzo dorato, i cui piedi sono formati da figure femminili alate monopodi, come quelle dei caldani di bronzo del Museo Nazionale di Napoli, reca incastrato un piano di pietre dure con in mezzo l'immagine del Vesuvio in eruzione.

La parete di fronte a quella in cui domina il ritratto della pittrice ha in mezzo una piccola porta a due battenti, bianca con modanature dorate: negli specchi superiori ho applicato due fregi di legno intagliato e dorato in forma di faci attorno a cui sono sospesi serti di foglie.

Siccome la porta è praticata in un muro maestro, è incassata abbastanza profondamente e forma nicchia: sulla parte superiore del riquadro è un capriccio della stessa stoffa della coperta del letto, sostenuto da due serpenti di legno bronzato e dorato che affrontandosi formano come le due anse d'un arco a doppia curva; le loro teste, piegandosi all'indietro, s'allacciano a una ghirlanda che le unisce. Alla parete sinistra della nicchia, che corrisponde al battente della porta che resta sempre chiuso, sono appesi, in cornice, alcuni lavori a punto in croce dell'Ottocento, tra cui un cane spagnolo bianco e nero accoccolato su un cuscino rosso, uno dei motivi classici di questo tipo di lavoro per signore nell'epoca vittoriana: di fatto quel cane è Dash, il cane della regina Vittoria dipinto da Landseer nel 1838.⁴² Sotto questi quadretti è un *bidet*, del tipo *bidet de campagne*, di mogano, sostenuto da gambe smontabili ornate di false scanalature, con capitelli e finali di bronzo, col coperchio decorato d'intarsi di bronzo dorato tra i quali, nel mezzo, uno scudo che doveva portare le iniziali del proprietario, come il *bidet* di Paolina Borghese che vidi in una casa romana (del marchese Cappelli), proveniente, a quel che pare, dalla soffitta di Palazzo Borghese. Questo *bidet*, in tutto simile al mio, ma meno ricco, recava sull'orlo della vaschetta interna, di metallo argentato, l'iscrizione di Biennais, *Au Singe Violet*, e questo stesso ebanista, famoso fabbricante di scrittoi da viaggio smontabili e di cassette di *nécessaires*, potrebbe essere l'autore del mio,⁴³ senonché il lavoro d'intarsio in bronzo del coperchio è identico a quello della (assetta contenente il servizio per colazione di Giuseppe Bonaparte preso alla battaglia di Vitoria nel 1813, ed ora nella collezione di Apsley House, la

casa di Wellington a Piccadilly, e questa cassetta è opera di Maire, 41 Rue St.-Honoré. Il coperchio del *bidet*, smontabile, ha un piccolo sportello, un foro intorno al quale si trova, al disotto, un cuscinetto di cuoio,⁴⁴ e una staffa che si ripiega sulla bocchetta della serratura. Si può pensare che lo sportello servisse per introdurre l'acqua nella vaschetta, ma contro quali attentatori alla purezza del lavacro dovesse servire di protezione la serratura, è un mistero dinanzi a cui la mente d'un moderno si sente smarrita.

A entrambi i lati di questa porta e nicchia sono due piccole biblioteche di mogano simmetriche, provenienti da un convento in Piazza della Pilotta, con lo sportello a vetro affiancato da colonne scanalate con bei capitelli di bronzo dorato; su una di esse sta un busto di bronzo dorato di Caterina II, copia ridotta dall'originale (Caterina II come Minerva) di Dominique Rachette, sull'altra un busto di bronzo di Alessandro I. Dietro a questi due busti, in cornici simili d'un tipo databile intorno al 1840, si trovano due dipinti alquanto posteriori. Uno di questi, firmato Malanate 1846, raffigura una coppia di giovani sposi, lei con le braccia conserte intorno al braccio destro di lui e col capo reclinato verso la sua spalla; questa coppia Biedermeier è dipinta con tanta minuzia che si vede chiaramente l'immagine della spilla sul petto della donna, Piazza San Pietro. Uguale minuzia nel quadro sull'altra biblioteca, ma in questo non c'è il clima di bonaria intimità domestica del ritratto Biedermeier.

JULES-ÉMILE SAINTIN

La scena è misteriosa e può sembrare anche cupa. Una signora vestita di raso nero-viola, con un caschetto dello stesso colore, guarnito d'una penna di struzzo, che le cala sulla fronte e lascia scoperta la bionda capigliatura, accosta il viso al vetro d'una finestra (che riflette l'immagine) guardando sulla strada, come se spiasse il sopraggiungere o l'allontanarsi di qualcuno, mentre s'abbottona uno dei guanti bianchi. I particolari del vestito della donna, gli orecchini di turchesi, la croce tempestata di turchesi al suo collo, la catenella con la *châtelaine* sul petto, la tenda di merletto della finestra, il comò dietro la donna, un mobile di tipo veneziano laccato di verde e dipinto a fiorami, le fotografie appoggiate allo specchio, i fiori, le bottiglie di vetro scuro, il cofanetto, la vaschetta di *cloisonné* posati sul comò, le stampe incorniciate alle pareti, tra cui una che riproduce il famoso duello in maschera nella neve, *La Mort de Pierrot* di Léon Gerôme, e un'altra tolta da un quadro dello stesso Saintin, *Deuil de coeur*, lo specchio inclinato appeso alla parete sinistra che riflette gli oggetti sul comò, il tappeto orientale per terra, tutto è reso con tale perfetta minuzia (si potrebbero contare i capelli — come dicono i ciceroni da strapazzo), che l'autore potrebbe defì-nirsi un Van Eyck della fine dell'Ottocento. Il quadro reca la data 1870 e la firma Saintin.

Oggi nessuno ha sentito parlare di Jules-Émile Saintin (1829-1894), ma il pittore, che pare somigliasse a un personaggio di Van Dyck e fosse parigino fino alla punta dei capelli, ebbe il suo momento di celebrità. «*Je le coudoie souvent*

aux grandes premières des théâtres littéraires» scriveva Eugène Montrosier in *Artistes modernes, Les Peintres de genre* (Nouvelle série, 1884), e aggiungeva: *«un peintre que le succès a pris par la main et à qui toutes les réussites sont échues»*. Tra il 1853 e il 1865 fu in America e dipinse quadri di soggetto indiano e coloniale, quali il *Poney Express*, la *Moglie di colono rapita dalle Pellirosse*, *Il sentiero di guerra*; poi, tornato in Francia, si dedicò alla pittura di genere, dipingendo quadri, come questo mio, che *«raccontano una storia»*, una storia contemporanea. *«Il écrit avec un joli bout de pinceau des chapitres de roman,»* dice il Montrosier *«des péripéties vécues et souffertes, mêlant les sourires aux pleurs, l'aube d'avril aux neiges de décembre»*. I titoli dei quadri sono tipici del clima borghese dell'epoca: *Deuil de coeur*, *Fleurs de deuil*, *Fleurs de fête*, *Indécision*, *Déception*, *A quoi rêvent les jeunes filles* (dal titolo della famosa commedia di Alfred de Musset), *Primavera* (dal titolo d'una composizione di Gounod), *Le tombeau sans fleurs*, e via dicendo.

«N'est-on pas fixé sur l'idéal cherché par le peintre quand on a parcouru ce jardin des enthousiasmes bourgeois? Toutes les aspirations d'une caste, tous les appétits d'une légion de cerveaux modérés, toutes les lourdes envolées d'une société qui est encore à lapider les inventeurs sous les pierres arrachées au socle de la bêtise humaine, trouvent des joies sans second, des pâmoisons inoubliables, des transports cérébraux devant les tableaux de genre qu'a signés M.J.-É. Saintin. Mais notez que je ne blâme pas celui-ci d'avoir accordé son luth au diapason de ses contemporains. Son esprit très raffiné ne voulait pas désarmer devant la médiocrité, et c'est alors qu'il l'a devancée, guidée, servie, rassasiée».

Di altri quadri del Saintin non ho che fotografie: ciascuno è un ritratto di donna, ciascuno è uno studio d'un carattere di donna, o

meglio d'un momento d'intensa emozione o di dolce abbandono, e insieme è uno studio d'ambiente: entrambi gli studi molto consci, molto deliberati, secondo il metodo documentario piuttosto maniaco che caratterizzava i contemporanei romanzi, soprattutto di Zola; e perciò, ridotti al bianco e nero delle fotografie, questi quadri possono sembrare essi stessi delle fotografie, per un fenomeno inverso a quello che si verificò all'inizio della fotografia, allorché i fotografi si preoccupavano di ottenere gli effetti della pittura, d'una certa pittura fatta d'evidenza e minuzia: ora Saintin si preoccupa invece di dare alla pittura l'evidenza e la minuzia della fotografia. Solo che mentre molte, quasi tutte le fotografie dell'epoca, a riguardarle oggi, hanno un aspetto di goffaggine e di cianfrusaglia, tradiscono il fondale posticcio, la rigidità della posa, con gli abiti talora così sgraziatamente drappeggiati da suggerire il paragone coi goffi vestiti delle cere religiose, i quadri di Saintin hanno una freschezza e un'eleganza che pure non sono soltanto quelle dei figurini di mode. Credo che questi quadri manderebbero in visibilio Luchino Visconti, il quale, se li conoscesse, ne trarrebbe ispirazione per le sue meticolose ricostruzioni d'ambienti sulle scene, che provocano un moto di meraviglia negli spettatori. Il gusto esotico e farraginoso dei salotti della terz'ultima decade del secolo trova la sua apoteosi in quadri come *À quoi rêvent les jeunes filles* e *Distraction*. Anche Ingres, in quadri come il ritratto della contessa di Haussonville e quello della signora Moitessier, aveva messo in rilievo gli accessori dell'arredamento. Ma in Ingres la preoccupazione formale era d'assai superiore

a quella documentaria. Non così nel Saintin, la cui più gran deficienza è proprio l'incapacità d'astrazione formale. I suoi modelli non si liberano mai dalla materialità, dal peso della carne; quelle sue donne tu senti che, se ti accostassi, ne aspireresti il profumo; quei vestiti recan l'impronta e l'odore della carne.

Eppure la maniera del Saintin, per cui, come osservava un altro critico,⁴⁵ «*les moindres choses, sur les meubles, dans le pli des étoffes, ont pris et gardé sous le pinceau une extrême importance*», il suo «*fini universel, sans sacrifices apparents*», mi attirano. «La grande arte è fatta di omissione» è una verità a cui m'inchino: *video meliora proboque*, ma del resto, ritengo che la minuzia non escluda l'arte, e neanche la grande arte, come può vedersi in Vermeer. Saintin non è un Vermeer, ma quanto è superiore a uno Sciltian! Il che in sostanza torna a dire che ogni principio va accettato con riserva; omettendo, non si fa necessariamente della grande arte, come non risparmiando il più minuto particolare non si fa necessariamente della piccola arte. Il mio quadro di Saintin sarà piaciuto ai contemporanei per la suggestione della storia che raccontava, per ragioni simili a quelle addotte dal grande collezionista americano Collin Huntingdon a chi gli chiedeva perché gli piacesse un quadro di genere di François Brunery, *La storia del missionario* (disse che la contemplazione del quadro gli dava grande soddisfazione perché, meditando sulla storia in esso implicita, riusciva a quel completo oblio di sé che identifichiamo con la felicità).⁴⁶ Il quadro del Saintin a me piace anche — motivo esterno pure questo — perché è così impregnato del gusto dell'epoca, che a leggere 1870 in

marginale a questo quadro d'una donna alla finestra, si pensa a Nana e ai prussiani che passavano per la via sotto le finestre della grande cortigiana morente, si pensa a quelle *demi-mondaines* descritte da Daudet in *Fromont jeune et Risler aîné* che, il viso dipinto chiuso nella veletta, passavano sulle carrozze dalle alte fragili ruote recandosi al Casino o alle corse a Longchamp, e conducevano esse stesse la vettura: «*immobiles sur leur siège, elles tenaient leur grand fouet bien droit avec des gestes de poupée, et rien ne paraissait vivant en elles que leurs yeux charmants fixés à la tête des chevaux*». Il realismo di Saintin è pregno del *sunt lacrymae rerum*. Ma, ragioni sentimentali e culturali a parte, il valore pittorico del quadro è tutt'altro che trascurabile. Saintin è più duro e fotografico del contemporaneo Alfred Stevens, di cui sembra emulare i soggetti femminili spiranti sentimentalità Secondo Impero (i titoli dei quadri di Stevens sono simili a quelli del Saintin: *Tutte le felicità, Ricordi e rimpianti, La sorpresa, Dolorosa certezza, La Disperata, Biglietto di partecipazione, Confidenze*, ecc.), e il gusto per gl'interni decorati secondo la nuova voga estremo-orientale, ma neanch'egli è privo di quella magia che s'appartiene a tutta una tradizione di pittura di genere, da Vermeer e Pieter de Hooch fino a Drolling e a Stevens.

Accanto al quadro di Saintin c'è un ritratto del Principe Consorte ricamato a piccolo punto, un viso bianco e roseo che par di zucchero bagnato d'alchermes, un'uniforme sgargiante rossa e oro su cui spicca la sciarpa azzurra dell'Ordine della Giarrettiera, e un riquadro di volute, cartocci e fiori Secondo Rococò che finisce di dare al ricamo un sapore che più Biedermeier non potrebbe essere. Simmetricamente, all'altra

estremità della parete, accanto alla coppia dipinta da Malanate, si vedono due quadretti fatti di perline, un vivace mazzo di fiori, e un pappagallo firmato da Marietta Mazzoni, e sopra di essi un pastello ovale dipinto da Anna Tonelli in Firenze nel 1812: anche questo è un quadro di famiglia, una madre in abito grigio a pallini neri, che gradevolmente contrasta col mantello di velluto rosa, tien sulle ginocchia un pargolo biondo e sorridente; un altro figlio, un ragazzetto vestito di color cannella, tien la destra posata sul ginocchio del fratellino. Il volto mansueto della tenera madre è reso ancor più angelico dalla scriminatura dei capelli simile a quella consueta nei ritratti della Madonna; il pettine è adorno di nove perle, forse a mo' di corona marchionale. Questo quadro è un acquisto recente, e, dato che ho tanti altri gruppi di famiglia più vivaci di questo, ci si potrà domandare perché mai io l'abbia acquistato, se non per la nota mania del collezionista, che per soddisfarsi non sdegna neppure pezzi superflui. E forse, in altre circostanze, non l'avrei acquistato affatto, ma la circostanza che me lo fece comperare troverà comprensione soprattutto presso coloro che bazzicano negozi di libri e di mobili antichi.

Di ritorno dal Congresso di Studi Canoviani di Venezia nell'ottobre del 1957 mi fermai per mezza giornata a Firenze, per rivedere un amico e anche, naturalmente, per visitare ancora una volta il negozio d'antichità Bruscoli in Borgognissanti. Anzi, questa fu la prima cosa che feci appena arrivato, nel margine di tempo tra l'arrivo del treno e l'ora della colazione presso l'amico. Durante il percorso a piedi per Piazza Santa Maria Novella e Via dei Fossi, mentre guardavo le poco interessanti vetrine di antiquari

in quell'angusta strada, e mi rendevo conto di quanto fosse decaduta dai tempi della mia gioventù, quando non c'erano quasi che negozi d'antiquari, mentre ora vi si erano insinuati parecchi commerci di tutt'altra natura, via via che mi avvicinavo al Ponte alla Carraia sentivo svegliarsi in me un'inquietudine, che l'esperienza mi diceva essere un verace presentimento, che per una ragione o per l'altra avrei trovato chiuso quello che per me era il negozio dei negozi d'antichità in Firenze, il negozio Bruscoli. Era un giorno feriale, un mercoledì, le ferie estive erano finite da un pezzo, e perché dunque il negozio avrebbe dovuto esser chiuso? Forse per lutto, per restauro. Mai le altre volte che mi ero recato a Firenze avevo avuto questo presentimento. Ed ecco, giunto davanti al negozio, vedo la saracinesca mezzo abbassata, e la vetrina resa opaca da una mano di bianco. La porta s'apriva; entro, e trovo una confusione di oggetti accatastati e Marcello, il commesso, intento a parlare a qualcuno. Gli chiedo: «State ripulendo il negozio?». E quello, col suo tono di voce pieno di premura: «Ma che dice, signor professore, si chiude. Il signor Bruscoli ha venduto tutto e si ritira dal commercio». Restai meravigliato: Bruscoli era ancora giovane, gli affari non dovevano andargli male, e perché doveva essersi stancato del commercio antiquario? Ma tant'è, s'era proprio stufato, era ricco abbastanza da campare delle sue terre o d'altro che avesse, e una sera l'aveva detto in una compagnia. Molti avevan creduto che scherzasse, ma uno l'aveva preso in parola: «E quanto vorrebbe per cedere il suo negozio?». Quello disse una cifra, fu accettata, e così in quattr'e quattr'otto, mi diceva Marcello, finì la ditta Bruscoli.

Ho visto molte cose finire a Firenze, e certo assai più importanti della chiusura d'un negozio d'antiquario. Ho visto finire quella che chiamerei la civiltà delle ville, quella cerchia di colti e facoltosi stranieri che abitava nei dintorni di Firenze, e contribuiva a dare a Via Tornabuoni quel carattere aristocratico che meritava a Firenze l'epiteto di «gentile». Ho visto le antiche botteghe che tenevano alto il prestigio dell'artigianato fiorentino cedere il posto a botteghe qualunque, come se ne posson vedere in tutti i capoluoghi di provincia, smerciatrici di *chic* di seconda mano e di generi vistosi e poco consistenti a prezzi democratici. Ho visto alle devastazioni della guerra aggiungersi ricostruzioni poco meno devastatrici. Accanto a questi fenomeni di portata generale, che cos'è la scomparsa d'un negozio d'antiquario? Un segno tra tanti. Ma avvertito da me così direttamente, così in primo piano, era forse la goccia d'acqua che colmava la misura. Ora, venendo a Firenze, non avrei più assaporato il pensiero: «Vedremo che cos'ha di nuovo (cioè di antico) Bruscoli». Quando abitavo a Firenze, pochi giorni passavano che non movessi i miei passi verso Borgognissanti. Spesso non comperavo nulla, spesso i denari non bastavano per comperare ciò che mi sarebbe piaciuto; ma passavo sempre un momento gradevole tra quegli oggetti di nobile fattura (Bruscoli voleva dire «qualità», come un buon negozio di Londra), o solo a sentire le urbane chiacchiere di Marcello. Il primo oggetto che vi comprai, nel 1933, fu l'egiziano di legno bronzato recante la lampada d'argento, poi il quadretto di paesaggio olandese che si trova nella mia camera da pranzo, poi *un'étagère*, la veduta di Santa Severa che sta nel *boudoir*, e un

giorno del 1941 l'amico Cesare Olschki, anche lui un devoto frequentatore del negozio, mi segnalò il tavolo rotondo che faceva al caso mio pel centro del mio salone. Ci dovetti fare un viaggio apposta a Firenze per vederlo, e quando fui dinanzi alla vetrina, a cui era esposto, non è esagerato dire che ebbi un tuffo al cuore. Il prezzo era tanto accessibile che comperai anche i due vasi di *opaline* che ora adornano lo scaffale Regency nella camera di passaggio. L'anno dopo fu la volta del gran tavolo da pranzo inglese, proveniente da una delle ville abitate da stranieri. Nel 1946 comperavo a Roma la *toilette* che è in camera di mia figlia, e che veniva da Bruscoli: l'anno stesso, dopo molto corteggiare, acquistai anche il *secrétaire* e il piccolo cassettone di Berlino, e li collocai in camera di mia figlia pure essi, e nel 1947 il tavolo da lavoro di cui parlo più oltre. Nel 1953 vidi il medaglione con la testa di Murat d'argento che il conte Spalletti, discendente di Murat, aveva rinunciato ad acquistare perché gli pareva caro. A me non parve tale, ed ora si trova nel *boudoir*. Nello stesso anno, tanto mi piacque il portalegna dalla sagoma snella come quella d'uno strumento musicale, che riuscii a trovargli un posto nella mia casa già ingombra. Le pareti eran tutte occupate, ma restavan gli spazi davanti alle finestre, e davanti alla finestra della camera da pranzo finì. Nel 1954 mi venne acconcia una cornice di bronzo che tante volte avevo ammirato, senza potermi decidere ad acquistarla non sapendo che quadro metterci, e ora il quadro c'era, il pastello della famiglia Birague de Visque. Gli acquisti mancati, e talvolta rimpianti, erano pure parecchi: un lampadario di bronzo e cristalli, con cigni porta-candele, un tavolo da tè sostenuto da piccole sfingi, una

deliziosa miniatura con un gruppo di famiglia, che non volli acquistare perché la sua data mi pareva allora tarda (verso il 1830), mentre poi, col passare degli anni, i miei limiti temporali si sono spostati, fino a includere oggetti d'intorno al 1840. E ora, nel negozio a soqquadro, col suo arredamento pronto ad essere trasferito nella galleria d'arte dell'acquirente del blocco, non c'era più nulla da vendere. Ma sì, Marcello si riprese: sebbene tutto fosse venduto, era certo che se mi fosse piaciuto qualcosa il signor Bruscoli avrebbe potuto ottenere dal nuovo proprietario che facesse una eccezione per un vecchio cliente. C'era per esempio quel ritratto di famiglia... E mi mostrò il quadretto dipinto da Anna Tonelli nel 1812. Mi pareva superfluo, ma poi ci ripensai: sarebbe stato l'ultimo acquisto che facevo da Bruscoli, un acquisto modesto, ma carico di valore sentimentale. Sicché quando dopo poche ore ripartii da Firenze, lo caricai nel tassì diretto alla stazione. Non con gioia, ma con tristezza, una tristezza che nel frattempo s'era andata infittendo, perché l'amico da cui ero stato a colazione, Carlo Celasco, m'aveva fatto fare un giro in automobile al forte Belvedere, da poco aperto al pubblico, e di lassù, da un punto di vista più alto di quanti ne avessi conosciuti ai miei tempi fiorentini, avevo riveduto, come da un luogo non più di questa terra, ma già librato a mezz'aria, tutta la città in cui avevo vissuto, e lì a due passi, in una prospettiva insueta come un luogo riveduto in sogno, il Giardino del Cavaliere dove avevo amato. E senza sospettare di far la parte di Mefisto che trascina un'anima, prima che abbandoni per sempre la terra, a rivedere le tappe della sua vita, Carlo mi aveva ricondotto, in un rapido giro in automobile, per San

Frediano, in Piazza dei Nerli e per il Borgo, dinanzi alle case dove avevo vissuto, ma così rapidamente, che quelle scene, e la vista dal forte, e la conversazione con Marcello formarono un groppo che per poco non fu un groppo di pianto. E ora capirete perché quel pastello di Anna Tonelli, che sta in un angolo buio della camera di mia figlia, e che forse non degnereste neanche d'uno sguardo, significhi molto per me.

Nel mezzo della camera, su un piccolo tappeto Aubusson a fondo rosa, decorato di viticci intorno a una rosa centrale stilizzata, è un tavolo tondo da lavoro, di mogano, con tre gambe armoniosamente curvate a mo' di gambe di consolle (*pieds console*) e terminanti in zampe leonine di bronzo dorato: le gambe sono collegate nel mezzo da tre segmenti che formano traversa; sotto il piano scorrevole è la stampiglia del fabbricante, due C intrecciate entro uno scudetto; l'interno del cassetto che si scopre facendo scorrere il piano è diviso in compartimenti destinati alle lane e agli altri accessori dei lavori femminili, e di lane è ora pieno, avanzate dai lavori di ricamo di cui dirò più tardi. Sul tavolo è un piccolo tripode bruciaprofumi di bronzo dorato, colla base incrostata di madreperla, e con le gambe formate da cigni monopodi.

Dal soffitto pende nel centro della camera un lampadario a forma di globo stellato e a tre bracci, il gemello di quello che si trova nella mia camera da letto, ma questo reca sospesi ai tre bracci dei festoni di cristalli, una mia aggiunta per contentare Lucia. Poiché precedentemente il lampadario di questa stanza era uno di quei piuttosto dozzinali lampadari d'ottone sbalzato e gocce di cristalli

che, dopo aver servito nelle chiese, eran passati all'uso profano dell'arredamento delle case. Ho detto che quando cominciai ad arredare in stile Impero la mia stanza a Firenze mi contentavo di oggetti modesti: tale era il cassettone, fonte e origine della mia mania, tali la vetrina, il letto e il comodino, tale quel lampadario. Allora mi contentavo di poco, e possedere due Vittorie alate di bronzo per candelabri sulla scrivania mi sarebbe sembrato un sogno. Per molto tempo passando dinanzi al negozio dell'antiquario Melli in Piazza Santa Trinità a Firenze corteggiavi due di quelle ingombranti Vittorie, e ci vollero anni di frequentazione di antiquari di varie città dell'Occidente per persuadermi che codeste Vittorie erano poco meno comuni degli orologi Impero a figure storiche o mitologiche di bronzo dorato, e che infine avevano un carattere di rappresentanza statale (in quanti gabinetti presidenziali delle repubbliche del Sud America debbon trovarsi!) che le rendeva poco adatte a un arredamento privato. Ma il corteggiamento delle Vittorie del Melli m'indusse a una tentazione che mi fece commettere uno dei primi errori. Insieme colle Vittorie figuravano in vetrina due vasi d'un colore azzurro oltremarino decorati di panoplie gialle e dorate, recanti sotto la base la pomposa scritta: *Manufacture impériale de Sèvres*. Li vagheggiai per soprammobili del mio povero onesto cassettone, e per qualche tempo, dopo essermeli procurati interponendo i buoni uffici d'un amico di famiglia che conosceva il Melli, per ottenere un ribasso sul prezzo, non cessai di guardarli con estremo compiacimento. Fattomi più esperto, mi accorsi che erano imitazioni moderne, e me ne sbarazzai. E mi sbarazzai anche del lampadario

da chiesa, ma quando Lucia tornò ad abitare la sua camera, e la mattina, destandosi, appena aperte le persiane non vide più sulle pareti rosa il luccichio sfarfallante dei riflessi iridati che i raggi del sole risvegliavano dai prismi di cristallo del lampadario, mi rimproverò per aver sostituito quell'oggetto così *cheerful* con uno così *dull* come quel globo, sebbene, io avrei pensato, le stelle di cui era cosparso il globo color lapislazzuli avrebbero dovuto fare appello alla sua fantasia. Così, per rimediare, sospesi quei festoni di gocce di cristallo ai bracci del lume, e restituii quella fonte di tranquilla gioia.

Questi lampadari *a gocce* di cristallo sono per me associati, oltre che con le chiese (soprattutto penso a quella dell'Annunziata a Firenze, i cui lampadari sospesi intorno al grande arco del coro sono uno dei miei più vivi ricordi d'infanzia), anche alla memoria di una visita a Charles Du Bos nell'aprile del 1930, nella sua casa di Rue des Deux Ponts nell'Ile St.-Louis.

Era uh appartamento incantevole con una camera d'angolo simile alla prora d'una nave in mezzo al fiume grigioglaucio, a destra si vedeva la riva dell'isola dagli alberi con le foglie verniciate di fresco verde primaverile, uno spicchio di Notre-Dame e le torri di Saint-Sulpice goffe come tubi, la cupola del Panthéon e le case del Lungosenna color zinco contro il celeste del cielo. La camera era parata di tela dorata con cineserie; i libri eran disposti in scaffali di lacca a fiorami; c'era un'aria di chiesa parata a festa e assai civettuola anche nelle altre stanze, o forse si pensava a una chiesa perché c'erano molti piccoli lampadari a gocce di cristallo, troppo piccoli per una chiesa, troppo grandi per una casa di bambole: una casa di bambole era

evocata soprattutto dal caminetto del salottino occupato da un di quei lampadari, e da balocchi, «l'angolo del nano». La camera da letto era colore d'argento su cui spiccavano le tinte vive delle grandi conchiglie collocate sui mobili; era questa la stanza *aux coquillages*, e ci si domandava se non fosse in onore d'una famosa poesia di Verlaine:

*...Celui-ci contrefait la grâce
De ton oreille, et celui-là
Ta nuque rose, courte et grasse;
Mais un, entre autres, me troubla.*

Ma sul talamo c'era una riproduzione della castissima Madonna di Alessio Baldovinetti. E del resto Madame Du Bos, che si occupava di decorazioni interne e probabilmente aveva decorato così la sua casa come un campionario della sua abilità, non aveva nulla di *troublant*. Du Bos si rivolgeva sovente a lei nei suoi discorsi, appoggiando sul suo nome, Zézède, come su quello d'un discepolo destinato, al modo dell'interlocutore di certi dialoghi di Cicerone, alla funzione di esprimere il proprio assenso monosillabico o ad annuire in silenzio. Certo un ambiente deliziosamente artificiale e calcolato come una composizione, come i discorsi di Charles Du Bos che conferiva un aspetto profondo anche alle cose più semplici, e parlava insomma come un libro stampato.

Lamentava che l'Europa fosse invasa da *Ersatz*, da surrogati deteriori che tenevan luogo di vita spirituale: c'erano alcuni che, non avendo contenuto in sé, ne simulavano uno con qualche *Ersatz*, c'erano altri che sacrificavano il proprio contenuto all'*Ersatz* di moda; ma a due fini soltanto egli poteva ammettere che si facesse sacrificio, alla religione e all'amore umano.

Condannava lo svuotamento di contenuto che notava in tante manifestazioni dell'Europa d'allora; nella letteratura inglese, per esempio, dopo Thomas Hardy nessuno secondo lui aveva avuto un vero contenuto. Qualcuno fece il nome di Maurice Baring, la cui *Daphne Adeane* aveva goduto di recente un gran successo in Francia. Sì, diceva Du Bos, Baring scriveva capolavori inconsci e cose men che mediocri. Leggendo un nuovo libro di Baring non aveva creduto ai propri occhi. Allora aveva riletto *Daphne Adeane* temendo di essersi ingannato, ma no, quello era veramente un capolavoro. Che importava se *Daphne Adeane* aveva lasciato freddi gl'inglesi? Era un errore credere che i connazionali fossero i migliori giudici. Tra i presenti c'era Kurt Gutkind, che era stato cacciato dalla Germania perché ebreo e cercava un impiego, e lo trovò poi in Inghilterra, e, poveretto! mal gliene incolse perché, imbarcato su una nave che doveva trasportare nel Canada cittadini dei paesi nemici al principio della seconda guerra europea, perì nel naufragio provocato da un sommergibile tedesco. Gutkind quel pomeriggio parlò del fanatismo d'un moderno autore tedesco, e voleva spiegare a Du Bos che quell'exasperazione derivava dal fatto che quell'autore era un convertito. Du Bos sentenziò che bisognava andar cauti nel giudicare, che probabilmente era un caso degno della più alta considerazione. Gutkind si sarebbe atteso tutt'altra opinione da colui che aveva condannato poco prima i falsi fanatismi e i contenuti fittizi; troppo tardi fu avvertito in disparte che Du Bos era un convertito lui stesso. C'era qualcosa di deliberatamente solenne in Du Bos che si spiegava col suo culto per Walter Pater. La squisitezza stessa delle sue maniere aveva la

mellifluità d'una cadenza raciniana. Venendomi incontro m'aveva salutato con un tono d'intensità forse sproporzionato ai rapporti piuttosto superficiali che erano corsi tra di noi: «*Mon cher Praz, depuis combien d'années...!*».

Gli ero stato presentato qualche anno prima da Vernon Lee che, colla sua acuta sensibilità per i pregi e i difetti di ognuno (inclinava a sottolineare i difetti), giudicava Du Bos una cara persona, ma alquanto pomposo. «Forse» mi disse una volta calcolando a occhio e croce le possibilità future di quel giovane appena infarinato di cultura accademica che ero io in quegli anni «forse Lei potrebbe diventare un tipo come Du Bos». E ora nella casa di Du Bos, piena di ritratti d'autori preferiti, come Donne e Keats, e di riproduzioni fotografiche di celebri capolavori di pittura italiana, il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, la *Venere* di Botticelli, il ritratto femminile di Bartolomeo Veneto a cui Huysmans aveva applicato la frase di Giusto Lipsio sulla *Puritas impuritatis*, comprendevo: Vernon Lee vedeva anche in me un piccolo Pater in erba, un'ape che sugge dai vari fiori del giardino dell'umanismo e ne distilla un modesto miele sintetico.

Per precisare la data di quella visita a Charles Du Bos, che non ricordavo bene (era la primavera del 1930), ho ricercato in un vecchio casellario di cartone nero, a cinque tiretti, un comune accessorio d'ufficio che acquistai a Liverpool coll'idea di custodirvi le lettere che valeva la pena di conservare, e poi, per la mia abitudine, che ha qualcosa della fissazione, di conservare tutto (tutto può essere documento di qualcosa, no? come si osserva ironicamente in

Bouvard et Pécuchet; senza per questo arrivare fino agli spaghi inservibili⁴⁷), lo trovai presto assolutamente inadeguato, e ora sta in uno degli armadietti inferiori della biblioteca Regency dell'ingresso, insieme a varie altre scatole pure zeppe di lettere che non ho mai scelto e tanto meno classificato, mentre una pretesa di classifica c'era per quel casellario, ciascun cassetto recando un cartellino che ne indica genericamente il contenuto. Ma lì tra tante lettere e frammenti risecchiti di elastici che una volta le tenevano assieme a gruppi, non ho trovato di Charles Du Bos che un biglietto da visita, *M.r ir M.me Charles Du Bos*, con l'indirizzo e, scritto a penna, «*seront chez eux le samedi de 3h à Th du 6 janvier au 31 mars*», e nessuna precisazione di anno; trovo anche una lettera di Du Bos, ma anteriore, del 30 giugno 1926, quando viveva a Rue Budé, sempre nell'Ile

Saint-Louis, in cui m'invitava a prender parte ai colloqui di Pontigny durante quell'estate. Però, frugando in quel tiretto, mi son cadute sotto gli occhi lettere che non avevo più riguardato per anni ed anni, lettere che non ricordavo più neanche d'avere (una vera e propria *cache*, o tesoro nascosto, come si dice in Inghilterra), come non ricordavo d'aver avuto così frequenti rapporti epistolari con certuni coi quali, quando li incontro oggi, anche dopo lunghi intervalli, non scambio che poche parole indifferenti, come se non avessimo più niente da dirci.

Eppure ci fu un tempo, tra il 1927 e il 1934, che nei miei soggiorni fiorentini non passava quasi giorno che non incontrassi Eugenio Montale; ci trovavamo al caffè e in trattoria, e, a giudicare dalle lettere di lui che mi rimangono, avevamo da dirci moltissime cose. Ammiravo

talmente la poesia di Montale che m'era riuscito di tradurre *Arsenio* in versi inglesi, che avevano tanto incontrato l'approvazione di T. S. Eliot da farglieli pubblicare nel «Criterion» (nel volume VII, n. 4), e Montale, che nelle lettere a me si firmava scherzosamente Arsenio ed Eusebius e anche (con reminiscenza della *Waste Land*) Tiresia, e chiamava me, in un fantasioso inglese ispiratogli dalla lettura di Ezra Pound, «Nerli's Master» (abitavo allora a Piazza dei Nerli), mi giurava eterna riconoscenza: «Non dimenticherò. *Nevermore*». Montale m'incitava a leggere Svevo:

«Mi duole saperti ancora diffidente a proposito di Svevo. Occorre che tu legga successivamente *Senilità e Zeno*, e ti convincerai che oggi non abbiamo in Italia un romanziere che nemmeno lontanamente gli possa stare vicino... Certo, il non conoscere Trieste dapprima ti terrà un po' fuori dell'opera. Ma son *sicuro* che a metà di *Senilità* il buon vecchio Schmitz avrà vinto la partita».

Tanto la vinse e così rapidamente che poco dopo la data di questa lettera (del principio dell'ottobre del 1927) *Senilità* m'ispirava una serie d'illustrazioni caricaturali (le uniche illustrazioni che io abbia mai disegnato per un libro da me letto), e Montale le fece pervenire al romanziere. Una nota, senza data, di Montale, nell'accludermi la lettera di Svevo, dice: «Ti unisco il parere di Svevo sui disegni, che regalerò per Natale a Larbaud, rilegati in speciale album decadente. Anche alle Giubbe pieno successo, anzi clamoroso». ⁴⁸ Ed ecco, dattilografata su nastro violetto, con gli o e gli occhietti degli a e degli e accecati dai caratteri sporchi, la lettera di Svevo, datata da Trieste il 22 novembre 1927:

«Caro amico,

Vivamente la ringrazio per i *cartoons* del signor Praz. Passai una magnifica serata guardandoli. Quello “o meglio lo prese” è addirittura un capolavoro di comicità. Ne rido ancora adesso scrivendo. A quel povero Emilio toccarono tutte. Anche questa. Ho solo paura che Larbaud non saprà che farsene. Le rimando i disegni qui uniti».

Dove sian finiti quei buffi scarabocchi non so, ma il loro carattere comico tradiva dopotutto che la mia ammirazione per Svevo non era senza un tocco di *humour*; non lo prendevo abbastanza sul serio, e Montale in una lettera del dicembre mi ammoniva:

«Come puoi trovare il cicognanesco Bruno [di cui avevo letto *La Velia*] più artista dell'ottimo Schmitz per una questione di parolette ecc.? Pentiti e pensa che in un romanzo le parole son meno che nulla; e che chi crea caratteri è almeno altrettanto artista di chi crea parole. Quando avrai fatto la conoscenza di Augusta Malfenti e del cugino Macario; quella di Annetta e quell'altra di Francesco e quell'altra ancora dell'intera Banca Mailer, ebbene, caro Praz, Nerli's Master, mi darai perfettamente ragione».

Il tono del nostro epistolario era piuttosto faceto, ci scambiavamo poesie in un inglese maccheronico parodiato da quello dei versi di Pound e di Eliot (io arrivai a pubblicare in «Circoli» — luglio-agosto 1933 — perfino dei *pastiches* — *Centoni* — di maniera eliotiana), pigliavamo in giro noi stessi e gli altri. Per esempio, da una lettera del 12 gennaio 1928:

«Nella casa di Tecchi hanno ucciso una vecchia a pugnolate, e l'assassino è fuggito lasciando alcuni endecasillabi sul tavolo; si sospettava di Bonaventura, ma è riuscito a provare il suo alibi (era a Milano). Inoltre non scrive in versi... L'altro giorno ho giocato alla *roulette* in casa di Cecchi e sono stato molto burlato perché appena arrivato da strapaese a stracittà ero incappato nei più orridi peccati. Cecchi è molto grasso: suona il fonografo tutto il giorno proferendo massime piene di cinica gravità. Pare che Croce lo abbia felicitato per il fatto di essere una delle poche sentinelle rimaste in linea. “Se n'è accorto ora” m'ha detto Cecchi. “Se viene ancora una volta a ispezionare le linee... gli sparo”.

«Ti unisco una lettera (copia) di Zézèle's husband [Du Bos; ma il vezzeggiativo della moglie era Zézède] a Enzo Ferrieri, nella quale vedrai la soyeuse moustache del divo chuchoter alla sua segretaria (?) la sua simpatia per il soffietto [Montale aveva scritto in «Soiaria» una recensione elogiativa su Du Bos], mentre i fumi eucaliptici del caso s'alzano da un tripode decadente. Mi pare un documento buffissimo; ti prego di restituirmelo».

E più oltre:

«Non mi resta che chuchoter la mia solitudine alle Giubbe e attendere l'ora in cui prenderò la penna e risponderò alla sadica lettera (se l'avrò) [attendeva una lettera di Du Bos per la sua recensione]: "Monsieur et cher confrère...". Pubblicherà poi — lui! — quando sarà vedovo un volumetto: STÈLE POUR ZÉZÈLE. Prenoto copia Lafuma frs. 373 e mi tiro la cintola per 6 mesi».

Il tono beffardo Montale lo estendeva anche alla narrazione dei casi propri, non molto allegri: soffriva d'esaurimento nervoso e di ristrettezze finanziarie, ch   lo stipendio che gli passava l'editore Bemporad era misero assai:

«In cure svariate ho perso anni e speso migliaia di lire. Ho consumato centinaia di ricostituenti, preso molti inefficaci *Fellows*, ho fatto almeno tremila iniezioni di glicerofosfati, cacodilato, forgenina, formiati vari, valerofosfer ecc. ecc., senza nessun risultato. Dunque? Dunque non c'   che da aspettare un miracolo e da rassegnarsi a questo inferno. Mi diceva Sbarbaro che varcati i 30 anni si guarisce di questi mali: ne ho 31 e due mesi e sto peggio...».

C'era dell'esagerazione, forse, ma non troppa. Quando Montale pass   da casa mia in Piazza dei Nerli prima di recarsi al Gabinetto Vieusseux dove dovevano intervistarlo per assumerlo al posto di Tecchi (il direttore uscente), egli era cos   prostrato e tremante dall'agitazione che poteva a malapena reggersi in piedi, e dovette prendere una carrozza. Mi pareva quasi incredibile che potesse agitarsi tanto per una circostanza cos   poco solenne, e non riflettevo che per lui quell'impiego, sia pure modesto, voleva dire una certa indipendenza finanziaria.

Non era neppure senza una certa rispondenza al vero quello che mi scriveva ancora nel febbraio 1932: «Agli “intellettuali” [cioè all’“Unione intellettuale”] discorso di Piaci sui “poeti oscuri”, presente il mio cadavere».

Quand’ero a Firenze pranzavamo spesso alla trattoria Siili in Via Condotta, dove veniva pure Norman Douglas, che chiamavano «il professore». Montale, durante la mia assenza, cercò d’avvicinarlo, ma dovette concludere (ottobre 1933): «*Nothing to do with Douglas: he’s a sort of hedgehog*». E scriveva anche: «I miei solitari pasti at Silli’s diventano sempre più tristi». In occasione del mio matrimonio disegnò una divertente caricatura, *Marius Wedding*, in cui la coppia di sposi era salutata da vari personaggi tra i quali Eusebio in frac con tubino in testa, S. E. Ogetti in uniforme di accademico, con la caramella, Cajumi con un simbolo massonico sospeso sul capo, Falqui (Falquasso) che mi tirava una pistolettata (allora i miei rapporti con Falqui non erano molto amichevoli) e un uccello librato nell’aria: *Julia’s soul*. Era questa un’allusione alla povera Giulia Celenza che aveva perseguitato Montale con una corte tanto assidua quanto maleaccetta, fino al punto di fare appello al suo senso pratico vantando un suo «gruzzolo», ma a Montale la traduttrice di Swinburne non piaceva, e tanto meno piacque allorché, salendo lei dinanzi a lui per una scala, egli vide spuntare sotto la sua sottana una sottoveste di flanella rossa.

Col mio ritorno in Italia nel 1934 quell’alone leggendario in cui mi vedeva Montale, di amico di T. S. Eliot e di apostolo della cultura italiana all’estero che pure se ne infischiava del fascismo, si dissipò alquanto: Eusebio mi aveva

burlescamente messo in guardia contro il rimpatrio: «Tra un paio di mesi, lacero e mendico, sederai sulle scale di Trinità dei Monti, con le insegne dell'I.B.F. (Italian Beggars Federation) e Falqui ti deporrà 10 *cents* nel cappello». Venuto che fui definitivamente a Roma, i nostri incontri e i nostri rapporti epistolari si diradarono, e chi ci avesse visti incontrarci di nuovo molti anni dopo in convegni o in case d'amici, a Viareggio o a Venezia o a Roma, si sarebbe potuto chiedere se nel nostro saluto ci fosse più sentimento che in quello di conoscenti lontani. Eppure tra noi non c'era stato nessuno screzio, nessuno di quei dissapori comuni tra letterati. Ci eravamo passati accanto, per un momento avevamo creduto di camminare insieme, poi ciascuno aveva voltato le spalle all'altro e proseguito per la sua strada. È quello che mi è capitato con tante, con troppe persone nella vita. Forse è colpa mia, forse è nella natura stessa delle cose, ognuno passando attraverso gl'inevitabili stadi di *Regnabo, Regno, Regnavi*.

Ed ora che ho tirato fuori le lettere dal ripostiglio, un'altra me ne cade sotto gli occhi, conservata ancora nella sua busta col francobollo di Vittorio Emanuele dietro al cui capo son le nubi, e dinanzi agli occhi il sole (ma anche lui doveva conoscere il suo *Regnavi*, e che triste *Regnavii*), con il timbro di Poggio a Caiano e la data 13 marzo 1920. «Firenze» della soprascritta è sottolineato ben quattro volte in un inchiostro turchino pallido. Una lettera di Ardengo Soffici, a cui avevo inviato alcuni saggi di versioni dal francese. Insieme ad alcune dall'inglese formavano un esiguo volumetto pel quale speravo di trovare un editore. Scriveva Soffici:

«Ho parlato a Vallecchi della sua proposta ed egli desidera vederla per intendersi con lei. Vada da lui al più presto. Ho appena scorso le sue 2 traduzioni nuove. Vanno benino. Credo che potrebbe però fare ancora meglio».

Il progetto cadde, ma mi resta nella memoria un dolce ricordo della visita che feci a Poggio a Caiano, una gita in bicicletta d'inverno, col cappotto che mi faceva sudare, ma tanto ero preso dal libro di Soffici su Rimbaud, che la mia spedizione si colorava di un non so che d'avventura esotica, e quando a un certo punto del percorso mi fermai su un lato della strada, guardando il getto di liquido giallino che lanciavo nella polvere mi pareva quasi di compiere un rito squisitamente rimbaldino. Quell'umile casa rustica di Soffici, quei suoi quadri che avevano il colore e il sapore dei campi accanto a cui ero passato, eran per me Parigi e la gloria degl'impressionisti. Come si può leggere tra le righe di quella lettera, Soffici non era completamente (a dir poco) convinto delle mie traduzioni, ma fu molto indulgente pel mio entusiasmo giovanile, e poi, diceva, lui non aveva mai scritto un verso, e quanto all'endecasillabo, non avrebbe saputo assolutamente come cavarsela (il suo clima d'allora era quello dei *Chimismi lirici*): era sorpreso della mia sia pur modesta abilità, come uno può esserlo dal gioco d'un equilibrista o d'un prestigiatore. Molti anni dopo, lui stesso scriveva in versi e proprio in endecasillabi (e neanche disprezzabili) l'*Elegia dell'Ambra*. Soffici fu il primo scrittore italiano con cui ebbi contatti. Mi sarebbe difficile oggi rendermi conto dell'entusiasmo che egli m'ispirava allora; ma egli era il rappresentante nostrano di *many goodly states and kingdoms* che io non avevo ancora conosciuto, e quell'umile casa rustica di Poggio a Caiano era per me come *a peak in Darien* da cui contemplavo una vasta

distesa d'oceano inesplorato; e, per cominciare, *Lemmonio Boreo* mi fece leggere il *Don Chisciotte* in spagnolo.

Due lettere e qualche cartolina postale testimoniano dei miei rapporti con Benedetto Croce. Nel corso dei miei studi per la tesi di laurea su D'Annunzio avevo «scoperto» alcune fonti che proposi al Croce per la rubrica delle *Reminiscenze* che la «Critica» veniva pubblicando. Il Croce trovò la mia noterella «ben condotta» e mi promise di pubblicarla, come infatti fece, con un po' di ritardo.⁴⁹ Nell'aprile del 1925 feci la conoscenza personale di Croce a Napoli, nel suo palazzo a Trinità Maggiore 12: ricordo un cortile un po' fatiscente, dove un pittore di angoli pittoreschi d'Italia, nei secoli scorsi, avrebbe trovato il fatto suo, tanto più che, se la memoria non m'inganna, c'era anche una capra. O forse la capra ce l'ha messa la mia immaginazione, ma non era certamente immaginaria la pittoresca schiera di «vaccarielli»,⁵⁰ ossia seguaci e ammiratori del Croce che mi presentò al levar delle mense: napoletani entusiasti e trasandati, alcuni dei quali forse erano giovani, ma l'abito filosofico o filo-filosofico conferiva a tutti un aspetto uniforme di gente grigia, occhialuta, brizzolata, scalcagnata e fervida. Tutti pendevano dalle labbra di Croce, che raccontava spiritosi aneddoti. La sera, dopo cena, seguivano Croce nella passeggiata costituzionale che gli era prescritta dal medico: s'arrivava zampa zampa (come si dice a Firenze, ossia a passi lenti e gravi) fino a San Francesco di Paola, e quel portico faceva da degno sfondo a questa nuova accademia di figure che Van Laer, detto il Bamboccio, si sarebbe deliziato a ritrarre. Forse

il Croce mi vedeva già membro a vita di questa masnada d'ammiratori e clienti, alcuni dei quali poi apostatarono; né è da dire che il filosofo avesse per tutti qualche stima, ma molti non allontanava perché lo divertivano come (per usare un termine cinquecentesco) «nuovi pesci», altri ne doveva tollerare per indulgenza e bontà; parecchi risalivano ai tempi in cui donna Nella, la sua defunta amica, s'era circondata d'una corte di giornalisti e personaggi vagamente connessi con le lettere e con le arti, nonché con la politica, e questi erano i più difficili a smaltire. Forse anch'io passai più tardi per apostata, ma Croce avrebbe avuto torto a credermi uno dei suoi; del resto allora le mie tendenze, così poco crociane, non erano ancora apparenti. Forse ero stato crociano solo quand'ero studente di legge a Roma, prima del 1920; in quei tempi io e Vittorio Moschini, poi soprintendente alle Gallerie di Venezia,⁵¹ ci divertivamo a confutare con argomenti crociani il compagno di studi Ugo Spirito, che allora era positivista e ammiratore di Ardigò. Spirito in quegli anni copiava in grandi tele a olio cartoline illustrate di celebri capolavori, e s'illudeva che una sua copia della *Casta Susanna* di Guido Reni, condotta con tecnica da pittore da marciapiede, potesse tener luogo dell'originale. La sua filosofia positivista non era più robusta di quella sua arte da dilettante; poi Spirito si convertì alla filosofia dello spirito e cessò di dipingere, e in tutt'e due i casi fu un bene, perché divenne il formidabile dialettico che tutti sanno. Ma pur cessando dall'arte di Apelle, il suo gusto artistico non si raffinò molto a contatto di Croce e di Gentile, che per quel rispetto non avevano da insegnargli gran che. Io, Moschini e Spirito leggevamo con tanto più diletto libri di filosofia

in quanto essi rappresentavano un diversivo dagli aridi studi di legge che d'altronde cercavamo di animare con la fantasia per quel che ci era possibile. Vittorio, ricordo, ideò anche un balletto nel quale era rappresentata in forma mimica la manomissione del servo Stico, fittizio personaggio delle istituzioni di diritto romano il cui nome ci era parso suggestivo assai. Mi rivedo ancora a studiare, tra l'erba alta fiorita di papaveri del Palatino d'allora, certi sunti di giurisprudenza redatti da noi stessi, che in fogli oblungi e con sottolineazioni in lapis rosso e turchino compendiarono quegli odiosi trattati: ce ne dev'essere ancora qualche mazzetto in qualche parte delle mie librerie, dove li ho adoperati per rialzare qua e là il piano della seconda fila di libri.

Quando poi passai a lettere, cessai quasi del tutto di leggere libri di filosofia, e certo in questo Croce avrebbe visto un gran male. Infatti nelle recensioni che egli fece più tardi dei miei libri m'accusò implicitamente di mancare d'impalcatura filosofica. Ma nel 1925 e per qualche anno ancora il Croce poteva immaginarsi che io fossi uno dei promettenti discepoli della sua scuola. Una volta a Firenze venne egli stesso a cercarmi a casa mia; non mi trovò, ero già ripartito; e lasciò un biglietto che mi riempì d'orgoglio. Sapeva ben pescare i proseliti, questo San Pietro della filosofia! Quando gli ebbi mandato due miei libri, i *Poeti inglesi dell'Ottocento e Secentismo e marinismo in Inghilterra*, mi scrisse (giugno 1925):

«La ringrazio del doppio dono ricevuto nei giorni scorsi (*dono* davvero, e non già per la solita fraseologia cortese), e mi congratulo con Lei che lavora così bene, con tanto metodo, tanta erudizione, tanto fine senso dei problemi artistici. Ho letto buona parte del volume sui poeti inglesi, che mi riesce assai istruttivo; e ho scorso tutto, ma ho sul

tavolino per studiarlo con cura, l'altro sui secentisti inglesi, perché i pensieri che Ella espone in esso *vengono tra i miei presenti*. Son stato a Firenze nei giorni scorsi; mi duole che una settimana di distanza mi abbia impedito d'incontrarla».

In un'altra cartolina, dell'ottobre di quell'anno, indirizzata a Liverpool:

«Anch'io sono restato col desiderio di continuare le conversazioni con Lei, e spero che l'occasione se ne rinnoverà, venendo

Lei in Italia. Ora sono occupato a menare innanzi quella storia della filosofia e della letteratura barocca di cui le parlai. Una buona metà è già scritta; spero di terminarla nei primi mesi del nuovo anno. Apparirà via via nella *Critica...* Quanto alle cose politiche, Ella avrà visto i miei scritti di protesta. Bisogna tener fermo, e per mia parte non mancherò a quello che sento non solo come un dovere, ma come una necessità di tutto il mio essere... L'ambiente letterario è ora distrattissimo e poverissimo. Tanto maggiore è il nostro obbligo di lavorare tenacemente».

Come io la pensassi in fatto di politica il Croce aveva potuto rendersene conto anche da un romanzetto utopistico, *In margine*, che gli avevo mandato in dattiloscritto: vi facevo una parodia assai trasparente e non poco grossolana del regime, e della filosofia di Gentile, simboleggiata nell'invenzione d'una mirabolante sostanza, l'attuogeno. Quella satira non era piaciuta a Cecchi, che la trovava frivola e pretenziosa (miravo a effetti alla Swift, alla Goya), tanto che non l'aveva voluta mostrare a Pancrazi che, diceva, da quella si sarebbe potuto fare di un me un'idea poco lusinghiera. Croce non me ne scrisse, ma la conservò tra le sue carte e la mostrò a qualcuno, e credo che sia ora nell'archivio della fondazione napoletana che va sotto il suo nome.

Del dicembre 1925 è un'altra cartolina:

«Le ricambio cordialmente gli auguri, e facciamo a noi stessi l'augurio di rivederla in Italia e qui a Napoli. Mi ha fatto piacere che Ella si occupi del Basile:⁵² in Italia è stato

poco o nulla notato perché ora la politica assorbe le menti e gli animi: tuttavia, per quel che mi dice l'editore, il pubblico lo cerca e lo legge... Credo che dal Wölfflin, come dallo Strich, ci sia da imparare, ma soprattutto come stimolo negativo: è un raffinamento critico, che mostra come la realtà non si raggiunga per via di quel raffinamento».

A un anno di distanza (28 dicembre 1926), a proposito dei miei studi sul concettismo e gli emblemi, dei quali gli parlavo, mi scriveva da Torino:

«M'interessa il Suo nuovo lavoro sul Seicento: quello mio, scritto tutto nel 1925, si viene pubblicando, come avrà visto, a pezzi nella *Critica*; e ormai sono già rivolto ad altri temi. Le notizie, pubblicate nei giornali esteri, di una distruzione della mia biblioteca, nell'irruzione bolscevica che ebbe corso nella mia casa, sono esagerate. I libri non furono toccati: lo zelo si sfogò su vetri, quadri e mobili. Ma ormai io non ci penso più, e ho ripreso la solita vita. Verrà in Italia? Spero di rivederla a Napoli. Perché non dispone in modo le cose da potere per una o due settimane almeno lavorare nella mia biblioteca, sfruttando i libri e libercoli, che io ho raccolto, del Seicento? Sono venuto a Torino per qualche giorno, e pei primi di gennaio sarò di nuovo a Napoli».

Per qualche tempo vagheggiai l'idea di lavorare nella biblioteca di Croce, così gentilmente messa a mia disposizione, ma poi mete dei miei pellegrinaggi furono invece biblioteche più ricche di emblemi, cioè di quella letteratura che rispondeva «al bisogno di pascere l'occhio e di scuotere l'immaginazione non potendo alimentare cuore, intelletto e fantasia»,⁵³ biblioteche piene di libri più belli ed inutili di quelli posseduti dal Croce, biblioteche i cui proprietari non erano né critici né filosofi illustri, ma solo gentiluomini britannici il cui posto d'onore era a capo tavola dei consigli d'amministrazione. Non trovo altre lettere del Croce se non una cartolina del novembre 1932, in risposta a una cartolina che dovevo avergli scritto per chiedergli particolari su un traduttore napoletano di Shelley, Erasmo Di Lustro. In

precedenza non aveva ricevuto risposta una mia lettera in cui mi dichiaravo mal soddisfatto di una recensione del Croce a *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) apparsa nella «Critica» del 20 marzo 1931. Diceva la recensione, dopo qualche complimento iniziale all'autore, che i sentimenti che formavano oggetto del mio studio eran di quelli dai quali l'attenzione degli uomini sani presto si distorna; che trovandoli innalzati, negli uomini non sani, dal fondo alla superficie:

«l'uomo sano non sempre prova repugnanza, ma talvolta anche un senso di comico; e gli accade di correggere educativamente taluni di quegli erranti col farli vergognare delle stupidità a cui si abbandonano, delle cose piccine che vedono grandi, delle cose non serie che prendono sul serio. Ricordo che, quando il D'Annunzio, con verso sapientemente girato e con prosa ben ritmata e magnificamente paludata, rappresentava quella sorta di corruzione — e si lesse allora su pei giornali che era stato richiamato pel servizio militare come soldato — un ufficiale, che, conversando con me, sfogliava con ira uno di quei libri, esclamò: — Ah, averlo alla mia dipendenza! Gli metterei in mano la *ramazza* e gli farei scopare il quartiere. Questo lo guarirebbe».

Era soprattutto questo semplicismo crociano che provocò una mia reazione un po' risentita, piuttosto che quel che il Croce diceva in seguito, riprendendomi per non aver lumeggiato lo svolgimento religioso, filosofico, morale, pratico del tempo che poteva spiegare come il morboso venisse a prendere nella letteratura dell'Ottocento un posto che non aveva avuto nei secoli precedenti, e ancor più riprendendomi per aver fatto consistere il cosiddetto romanticismo nella formazione d'una sensibilità nuova. Le cortesi parole finali di quella recensione, non più delle iniziali, attenuavano il giudizio fondamentalmente poco favorevole. Il Croce mi ringraziava insomma per essermi

sobbarcato all'ingrato compito di vuotare le stalle di Augia:

«piacendomi per ora concludere col ringraziare il Praz pel contributo che egli ha recato a siffatta indagine, ringraziamento che in parte è gratitudine di essere sollevati di un peso, esentati da un compito sgradevole, e di non dover più ripercorrere il territorio che egli ha percorso, tra spettacoli che paiono vividi di colori e riescono monotoni».

Diceva la cartolina del Croce del novembre 1932:

«Caro prof. Praz,

Non risposi a una sua lettera di protesta contro una recensione, che, per verità, io sapevo di avere scritto senza alcuna punta o riposta intenzione contro di Lei, e tutto intento all'argomento da Lei trattato, sul quale in quei giorni andavo meditando per la mia *Storia di Europa*, come avrà visto. Sicché la Sua lettera era molto strana, e più strano mi parve che altri interloquisse in istampa a difenderla da un'ingiustizia inesistente. Ma vedo che in Lei quel falso vedere dev'essersi dissipato da sé, senza bisogno di una risposta, e dunque non se ne parli più. Credo che quel Di Lustro non sia pseudonimo, e che veramente l'autore fosse di Forio d'Ischia. In questi giorni, rivedendo un letterato di quei luoghi, gliene domanderò per assicurarmene».⁵⁴

Il punto di vista del Croce e dei crociani sul mio indirizzo critico era chiaramente espresso in una recensione degli *Studi sul concettismo* di un crociano, Giulio Marzot, apparsa in «Pan» del primo maggio 1935:

«Nonostante le opere su rammentate e questa ultima abbiano un intendimento storico, in Praz rimane una non so quale angustia, per la quale non si riesce a vedere il fenomeno, che hai dinanzi, nella sua naturale complessione e, per così dire, nel suo movimento. Anche nel libro *La carne*, ecc., dove egli presentava una sua nuova idea sul romanticismo discostandosi da quella fino allora elaborata dal Croce (e cito questo libro perché in esso si afferma un impegno teorico più evidente che non in altri suoi libri), la questione era dibattuta con poca elasticità: e, in fondo, si capiva come anche per il Praz essa non potesse aver valore che per giustificare una singolare ricerca, una "motivazione" (il romanticismo visto come *mal du siècle*), e avesse la sua

ragione empirica entro i limiti di quella. Forse tale carattere, nella critica del Praz, nasce dal prendere l'argomento con troppa assolutezza: questa gli conferisce, è vero, una certa forza, così come la documentazione, sempre ricchissima e vigilata, gli dà validità di suffragio; ma l'intensificazione e l'accanimento, con cui il Praz persegue il suo concetto, restano spesso piuttosto estrinseci alla vera e sostanziale elaborazione di esso. (Tal modo, o tecnica, di ricerca accomuna il Praz al De Lollis, le cui cose nascono, un po' tutte, da un certo amoroso puntiglio che riveste forma e interesse di problema critico, mentre questo si esaurisce tutto nelle premesse: né ciò vuol dire che la ricerca fosse arbitraria, ma solo che meritava di essere potenziata e svolta)... Si tratta solo di riferimenti e analogie piccanti, avulse da ogni più ampia argomentazione che le sostenga e le faccia concrete...».

Ora io son pronto a riconoscermi di quella categoria d'intelligenze imperfette, di cui parla Charles Lamb,⁵⁵ che posseggono facoltà piuttosto suggestive che comprensive, che si contentano di frammenti e di ritagli della Verità. «Questa non si presenta loro di faccia, ma con un lineamento o di profilo tutt'al più. Accenni e barlumi, germi e grossolani abbozzi di sistemi, è il massimo a cui pretendono. Essi levano un po' di selvaggina per caso — e lasciano a teste più massicce, a costituzioni più solide il compito d'acchiapparla... Si compiacciono di comunicare le loro scoperte difettose, com'esse vengono, senz'aspettare il loro pieno sviluppo». Ma ho l'impressione, o forse la presunzione, che affidandomi a codesto mio talento più intuitivo che sistematico, lascerò pagine che potranno avere un più costante e solido appello umano, che non le sistematiche, prefabbricate elucubrazioni di quanti crociani siano mai esistiti. La parte più viva di Croce, oso pronosticare, non sarà trovata tanto nel suo sistema filosofico (i sistemi filosofici non sono che fasi di un eterno gioco dialettico, che un cervello avvertito — come quello di Mario

Manlio Rossi in *A Plea for Man* ⁵⁶ — può agevolmente cogliere nel loro lato vulnerabile, con la sicurezza di un diabolico franco cacciatore) quanto nella sua arguta e vasta erudizione di storico e aneddotista.

Quella stessa incompatibilità che il Lamb notava tra il suo cervello e il cervello d'uno scozzese («il cervello d'un vero cale-done, se non erro, è costruito su un piano del tutto diverso. La sua Minerva è nata in panoplia. Non siete mai ammessi a vedere le sue idee mentre stan crescendo — dato che crescano, e che non siano piuttosto messe insieme col sistema d'un meccanismo d'orologeria. Non vi capita mai di sorprendere, la sua mente in *déshabillé*. Egli non accenna né suggerisce mai nulla, ma scarica la sua provvista d'idee in un'ordinanza, in una compiutezza perfette. Porta il suo totale patrimonio in società e solennemente lo sballa. Non si abbassa mai in presenza vostra a cogliere qualcosa che gli baleni d'improvviso, per farvene parte, prima di sapere se abbia azzeccato giusto o no... Non assistete mai alla sua prima apprensione d'una cosa. Il suo intelletto è sempre al suo meridiano — non vedete mai i primi albori, le prime strisce di luce. Non ha vacillazioni d'incertezza. Tra l'affermativa e la negativa non v'è per lui zona neutra. Il suo gusto non ondeggia mai. La sua moralità non vacilla mai», eccetera), codesta stessa incompatibilità il Croce notava tra lui e me in una nota a proposito delle obiezioni al suo modo di concepire la storia letteraria formulate nello scritto introduttivo della mia *Casa della Fama*: ⁵⁷

«Il Praz ha dato al volume una introduzione che è un tentativo di polemica con me intorno al mio concetto della

critica e storia letteraria. Io sono costretto qui a dire (togliendo ogni significato offensivo al mio detto) che a lui non è possibile nessun contatto con me, e perciò nessun contrasto... Il vero è che i letterati quale è il Praz e in genere i professori di lettere si muovono in una sorta di piano in cui i problemi dell'arte son ridotti a pochi, e questi pochi non sono riportati ai loro principi risolutivi. È veramente difficile che un letterato o un professore di letteratura cangi la sua disposizione mentale filosofica e il suo animo diffidente».

E per deferenza al suo gran nome, son contento di lasciargli l'ultima parola, aderendo alla sua constatazione d'invulnerabilità, ma reciproca.

Un altro gruppo di lettere vergate in una calligrafia sciolta e corrente, dai caratteri piuttosto grandi: lettere di Vernon Lee, la scrittrice inglese che m'introdusse nel mondo letterario anglo-sassone. La conobbi attraverso il poeta Herbert Trench che alla fine del 1919 o al principio del 1920 s'era messo in contatto con me a Firenze, attraverso il British Institute, desiderando che io traducessi certe sue composizioni. A me le poesie del Trench non piacevano: mi provai a tradurre *Shepherds Who Pastures Seek*, e dalla tormentatissima prima stesura della versione è visibile lo stento e lo sforzo. Soprattutto la terza strofa mi ripugnava:

*For scarce can eye see light
When the ear's aware
That virginals exquisite
Are raining from the air.*

Il virginale era una sorta di clavicembalo, a forma di piccolo pianoforte a coda, senza gambe, comune nel Cinque-Seicento. Non registrandosi

nessun uso traslato della parola, io non riuscivo a togliermi di dinanzi agli occhi della fantasia l'immagine surrealista d'una pioggia di virginali, di piccoli pianoforti a coda, che, per «squisiti» che fossero, mi parevano assai ingombranti. Traducevo:

L'occhio ci vede a stento,
Che già l'orecchio suoni
Ode passar nel vento
Di virginali...

Trench abitava a Villa Viviani a Settignano, e tanto gli piaceva il luogo da desiderare di poter trovare l'ultimo riposo all'ombra d'un solenne filare di pini che sorgeva in quel giardino. A lui Vernon Lee aveva parlato del desiderio del direttore del «London Mercury», J. C. Squire, di pubblicare su quella rivista lettere dall'Italia, che qualche giovane critico italiano avrebbe potuto scrivere e che sarebbero state tradotte lassù. Trench fece il mio nome e mi suggerì di mandare a Vernon Lee saggi dei miei scritti. Ebbi da lei questa lettera in italiano, del primo marzo 1920:

«Pregiatissimo Signor Praz,

Grazie dei manoscritti che custodisco accuratamente e che Le restituirò se Ella vorrà venire a prendere il tè e ragionare del progetto inglese. Nessuno di questi saggi, alcuni interessanti assai in sé, sarebbe atto a mandarsi ai miei amici inglesi i quali (credo) mirano piuttosto a qualcosa che somigli al *Mercure de France*. Del resto io so pochissimo della cosa, salvo il proposto onorario e le 4000 parole. Ma la persona che si è indirizzata a me conosce benissimo l'italiano, e potrebbe giudicare di un lavoretto se glielo volesse mandare. Sembra però che il signor Trench abbia dimenticato che trattasi non solo di rassegna letteraria, ma anche di cose artistiche, e crederei pure musicali, insomma di una rivista spigliata e interessante per un estraneo di tutto il movimento intellettuale. Prima di parlare di Lei ai miei amici inglesi, vorrei discutere la cosa con Lei, se ne avesse tempo e voglia. Mi scriva se potrebbe venire qui — a 15 minuti di cammino dalla stazione di S.

Gervasio sabato alle 4.30 — oppure lunedì alla stessa ora? Visto il fantastico disordine postale dovrei pregarla di rispondere per ritorno di corriere».

Così cominciarono quei colloqui, per me così importanti, alla Villa del Palmerino presso San Gervasio. Era tutto un mondo nuovo che s'apriva per me, era quella la prima villa abitata da inglesi nei dintorni di Firenze che io visitassi. C'ero passato tante volte in bicicletta dinanzi a queste ville appartate tra gli alberi come templi in sacri boschetti, abitate da una razza di signori che ogni tanto scendevano in spoglie mortali tra i negozi eleganti di Via Tornabuoni, e poi tornavan lassù dove le loro esistenze potevano immaginarsi come quelle degli dèi descritti nei *Lotofagi* di Tennyson, che

...lie beside their nectar, and the bolts are hurl'd

Far below them in the valleys, and the clouds are lightly curl'd

*Round their golden houses, girdled with the gleaming world.*⁵⁸

Molti anni più tardi, quando lessi *Marius the Epicurean* di Walter Pater, riconobbi nella dimora di Marius a Luni l'ideale a cui s'era ispirata Vernon Lee (come il suo vicino Bernard Berenson e chi sa quanti altri anglosassoni) nella messa in scena del suo delizioso romitaggio fiesolano. Il giardino e la campagna erano come fusi insieme poiché, come diceva Pater, «la vita agricola in Italia, che comprende la coltivazione delle viti e degli olivi, ha una grazia sua propria, e può ben contribuire a produrre un'ideale dignità di carattere, pari a quella della natura stessa di questa regione privilegiata. La volgarità pareva impossibile». Come nella villa di Mario a Luni, così in quella del Palmerino «la rusticità piena di grazia che dominava nel giardino e nella fattoria faceva luogo ad una grande proprietà attorno

alla casa d'abitazione, e una lindura e un ordine ancor più scrupolosi regnavano dentro... Qualcosa di pensoso, d'incantato, e di quasi irreale, qualcosa di claustrale o monastico, come diremmo oggi, congiunto a quest'ordine squisito, faceva sì che tutto il luogo sembrasse a Mario come il *sacellum*, il santuario speciale di sua madre...». Dicevo che quando più tardi lessi le pagine di Pater mi parve d'avere la chiave di quell'*hortus conclusus* che era il Palmerino, e di capire il perché di quella sua soave aria di mistero. Soprattutto un passo m'impressionò: «Ché le anime poetiche dell'Italia antica sentivano, con un'intensità appena inferiore a quella degl'inglesi, i piaceri dell'inverno, del focolare, il cui generoso calore riscaldava perfino i defunti, e manteneva fioriti i giovani mirti, sebbene fuori la grandine picchiasse forte».

Forse il giorno che mi recai per la prima volta da Vernon Lee era un giorno piovoso e ventoso di marzo, perché l'immagine che m'è rimasta nella memoria di quel luogo, che pur visitai tante volte, è un'immagine invernale, pallida erba di prati, alberi spogli dai rami mossi dal vento, cielo pomellato con qualche sprazzo di sole qua e là tra le nubi spinte dal vento, e il buon odore dei campi, e dei ceppi che ardevano nel focolare aperto, mentre il servo Antonio portava il tè su un vassoio di maiolica gialla, e appena l'aveva deposto, la signora anziana vestita di un irreprendibile *tailleur* grigio su cui spiccava la cravatta di picchè bianco fissata da una spilla a cammeo, gli dava un lampeggiante sguardo e diceva con tono alquanto deliberato: «Grazie, Antonio». C'era qualche calco di scultura greca, c'erano rami di sempreverdi, allori, mirti, nei vasi, e dappertutto un'aria di tempio spazzato e adorno,

come se la proprietaria avesse avuto sempre dinanzi agli occhi della mente il passo del Vangelo di san Luca (X, 25) sulla casa *swept and garnished*, e le parole del Ione di Euripide:

ἡμεῖς δέ, πόνους οὖς ἐκ παιδός
μοχθοῦμεν αἰεὶ, πτόρθοισι δάφνης
στέφεσιν θ' Ἱεροῖς ἐσόδους Φοίβου
καθαράς θήσομεν, ὑγραῖς τε πέδον
ρανίσιν νοτερόν.⁵⁹

La mia prima visita mi lasciò incantato. D'altra parte io riuscii simpatico a Vernon Lee, tanto più forse in quanto ero ancora un giovane dalla sensibilità impressionabile, sebbene goffo; benché infarinato di letture, non ero una persona irrigidita in un atteggiamento, noiosa e impervia a suggerimenti, come son tanti professori. Il lunedì di Pasqua di quell'anno Vernon Lee mi scriveva:

«Caro Sig. Praz,

Oggi finalmente ricevo questa risposta dal Direttore (J. C. Squire [Esq.]) del Mercury. Dell'articolo sul cinematografo come vede non dice nulla e chiede un articolo generico e non *troppo esatto*, così almeno tradurrei la parola *poetical*. Scriva e gli mandi ciò che ha scritto. Io purtroppo non posso dargliene un giudizio prima di vederlo stampato. Ma mi auguro che tutto vada bene. Si tratta soprattutto di *interessare e non istruire*. Venga un giorno a vedermi.

Dv. Sua

V. Paget

«Per forza bisognerà parlare di D'Annunzio come solo punto di partenza conosciuto».

Il 25 maggio mi comunicava: «Squire m'ha scritto contentissimo di quanto Ella gli ha mandato. Mi auguro sia contento anche Lei per ogni verso». Purtroppo l'articolo, tradotto a

Londra, uscì (nel «London Mercury» del giugno 1920) con sì marchiani errori di versione, che ne rimasi allibito. Vernon Lee così mi consolava (11 giugno):

«Caro Sig. Praz,

Sono spiacente che abbia questo dispiacere. Avrei dovuto dirle il risultato della mia lunga esperienza, cioè: farsi una regola di non mai leggere le traduzioni di quello ch'uno scrive! Quello è l'unico rimedio a un male che sembra universale e inevitabile».

Visto poi l'articolo, mi scriveva il 20 giugno:

«Caro Praz,

...La traduzione dell'articolo è certo poco buona. Ma non è peggiore di quella dell'articolo di Bahr,⁶⁰ dove, anche alla sfuggita, credo avere veduto vari spropositi. Vorrei che studiasse la differenza tra i due. Quello di Bahr, malgrado tutto, non lascia il senso della traduzione; il suo non lascia indovinare qualsiasi originale. Perché? a me sembra perché mentre Bahr costruisce a grandissime linee di concetti generali che non possono perdersi. Ella invece fa un rosario di piccole notizie e piccoli giudizi fini e interessanti forse nell'originale e interessanti per chi già conosce gli autori, ma ridotti al nulla dalla traduzione e dall'impreparazione del lettore, il quale non si rammenta quale è Papini, quale Benelli — tutti nomi. Guardi invece come Bahr (è vero che è veterano della critica) fa capire Dehmel anche a me che non l'ho letto mai perché Dehmel diventa il nodo di una, direi, linea di *movimento storico*. Insomma sono convinta che meno si può contare sulla preparazione del lettore e sulla fedeltà del traduttore, più bisogna mettere avanti le *correnti*, i contrasti; in altre parole generalizzare. Ha voluto sapere la mia impressione; perdoni se gliela dico così crudamente».

Seguiva un poscritto:

«Legga le descrizioni delle correnti letterarie e artistiche tedesche in *Jean-Christophe* volume *La Révolte*. Si può benissimo dire che è tutto falso; ma fa un quadro che rimane impresso nella mente, e questo quasi senza fare *un sol nome*, salvo quelli di Nietzsche e di Wagner. Lo stesso per la letteratura francese nella *Foire sur la Place*. È tutto tipico».

In una lettera del 23 dello stesso mese ripeteva simili ammaestramenti:

«Insomma non bisogna fare della critica di libri tutti ugualmente sconosciuti, quindi ugualmente noiosi. Bisogna inventare *temi generali*, magari *tirés par les cheveux*».

Nel 1922 così mi scriveva a proposito d'un mio articolo intorno al libro di E. R. Curtius su Barrés uscito nella «Cultura» del 15 dicembre 1921:

«Perché non mi sarebbe piaciuto? Tutt'altro, mi piace molto. E mi piace tanto più che è di argomento meno *tenuamente* [sic] letterario. Ciò che mi secca è il puramente critico quando applicato senza metodi o scopi psicologici. Qui, parlando di Barrés, siamo in un campo più vasto, *sopra-letterario*».

Quelli erano per me anni d'incertezza. Il bisogno di guadagnare mi avrebbe spinto perfino ad accettare un posto di precettore in una famiglia patrizia, e Vernon Lee a scongiurarmi di non farlo; non avrei avuto tempo libero, ché anche quando non avrei dato lezioni, avrebbero richiesto la mia presenza a questo o quel ritrovo, il mio aiuto in questa o quella quisquilia della vita sfaccendata delle signore; quanto s'era pentito il povero Enrico Nencioni d'aver accettato simili postil. Ma finalmente, proprio mentre stavo per tuffarmi nel baratro delle supplenze nelle scuole secondarie, mi giunse la notizia della borsa di studio per l'Inghilterra. Il viatico che mi dette Vernon Lee fu dei più validi, oltre a consigli su come vestirmi (un cappotto Che coprisse le gambe fin sotto le ginocchia, per non aver freddo viaggiando sull'imperiale — allora scoperta — degli omnibus di Londra) e su come comportarmi (per carità, nessun amore ancillare, come era stato deplorevole vezzo del povero Calderoni! il quale, tra l'altro, aveva assai indisposto una famiglia che l'ospitò, rovesciando la brocca d'acqua calda messagli dietro la porta della camera la mattina). Conservo ancora una sua carta in cui tracciava

sommariamente il centro di Londra con le cose interessanti da vedere, e mi consigliava il piano di una «First Expedition»; «Cross Oxford Street, Cross Trafalgar Square, Down Whitehall, Houses of Parliament, Inside Westminster Abbey, Come back by Thames Embankment as far as Blackfriars Bridge, Cross Strand and home by King's Way». E mi diede un certo numero di lettere di presentazione con una chiave di «Dramatis Personae» in cui mi descriveva sommariamente i destinatari di quelle lettere. Eccone alcune:

«Honourable Maurice Baring (l'Honourable significa che è figlio di un *lord*, ma si dà solo negli indirizzi, parlando è semplicemente Mr. Baring),⁶¹ ex diplomatico, ex corrispondente, stato anni a Roma, in Russia, scritto bei libri sulla letteratura Russa, e bellissimi bozzetti umoristici col titolo "Dead Letters" (specie di dialoghi di morti uso Landor, ma assai più divertenti), anche poesie, è cattolico romano, *molto*; amicissimo di Belloc, un po' reazionario pure negandolo. Una deliziosa e cara personalità, modesta e accetta a tutti. È lui che durante la guerra imparava a mente Dante. Dicono che beva, forse falsamente. Ha sempre avuto la mano tremante».

Che bevesse non mi restò alcun dubbio quando l'ebbi un po' conosciuto; una volta, all'appuntamento per un *lunch* con Desmond MacCarthy e me, si presentò con un occhio pesto, e domandandogli MacCarthy che cosa gli fosse successo, rispose che nella folla qualcuno l'aveva urtato col gomito, ma, essendo Baring molto alto, la bugia era trasparente come quella d'un bambino. Nella stanza accanto al suo studio, nell'appartamento a Bennett Street (dove aveva abitato Byron, e c'era una scala di legno sbilenca, che a salirci dava l'impressione di reggersi male sulle gambe), c'era sì un crocifisso, ma c'erano anche delle bottiglie in un angolo, c'era un divano coperto da un *plaid*, e sul

divano un bastone: era quella la stanza dei «paradisi artificiali»? C'era lì un'aria d'ipogeo:

*O for a draught of vintage! that hath been
Cool'd a long age in the deep-delvèd earth...*

Ubriaco però non lo vidi mai, senonché m'accorsi che bastavano un aperitivo, due bicchieri di vin bianco e un cognac per metterlo in uno stato di leggera ebbrezza.

Sempre lo trovai affabile e «caro», come me l'aveva descritto Vernon Lee; ci vedemmo spesso volte a Londra, e per lui «creai» gli originali italiani di alcune delle sue *Translations Ancient and Modern*⁶² (André Maurois fu responsabile degli originali francesi, Mirsky dei russi, Ronald Knox dei latini e dei greci). Eccone uno di sapore leopardiano e dannunziano insieme:

«La città biancheggia nel plenilunio, e sotto gli ulivi il nuovo grano è tutto un luccichio di lucciole. Chi sa dove, per una strada o in un giardino, un uomo sfoga cantando la passione, la cocente passione del suo cuore. E la sua voce roca s'alza e tremola, esalando il suo desiderio veemente alle impassibili stelle».

Altre Dramatis Personae:

«Mrs. Middleton, vedova di un archeologo e direttore di museo, figliastra (ma più che figlia) di Mrs. Stillman, bellissima greca (nata Spartali) che è stata una delle bellezze preraffaellite, molto amica di Rossetti, Swinburne, Burne-Jones, Ruskin, ecc. Queste signore hanno vissuto molti anni a Firenze e a Roma, dove il defunto Stillman era corrispondente del *Times* al tempo di Crispí. In casa c'è anche una sorella, Miss Stillman (Lisa) ed il vedovo William Ritchie di un'altra figlia con molti ragazzi. C'è pure una giovane figlia di Mrs. Middleton recentemente maritata. Sono amici dei Trench. In casa vi sono vari quadri di Burne-Jones e Rossetti».

A rileggere di questa folla di gente mi vien grande meraviglia, perché il ricordo della mia visita a Mrs. Stillman è ravvolto di mistero e di

solitudine. Vedo una stanza in Cromwell Road piena di quadri preraffaelliti, e vedo la vecchia e dolce signora, la bella greca d'un tempo, il cui profilo si stagliava ancor puro contro il grigio cielo di Londra e le mute facciate delle case di quella strada ampia, signorile e semi-deserta (era una domenica, il 4 marzo 1923). Di lei Rossetti aveva detto a Charles Eliot Norton, quando Maria Spartali si fidanzò a Stillman di cui divenne la seconda moglie: «È una nobile ragazza — in bellezza, dolcezza e doni artistici, e il cielo dovrebbe sembrare molto caldo e calmo sul capo, e la via dinanzi chiara e luminosa, e le cose cattive lasciate addietro per sempre, a colui che ricomincia daccapo il suo viaggio della vita tenendo per mano lei e misurando con quello di lei il suo passo... Essa è una perla tra le donne». Entrare in quella stanza era come entrare in un ipogeo e scoprire la regina Nefertiti in uno splendore offuscato dal tempo. Il suo ritratto a sanguigna, opera di Rossetti, era però il frutto d'una contaminazione: il pittore le aveva dato il collo e le labbra di Mrs. Morris, che ritornano in tanti suoi quadri.⁶³ Ancora mi pare una gran ventura questa mia, d'aver visto di persona una delle bellezze preraffaellite; una ventura non minore di quelle d'aver sentito recitare Ermete Novelli ed Eleonora Duse. Nelle parole di Mrs. Stillman e di Mrs. Middleton rifioriva la leggenda preraffaellita. Era stato a una *garden party* in casa di suo padre che Mrs. Stillman aveva visto Swinburne inginocchiarsi dinanzi a Mazzini e offrirgli una copia dei *Songs before Sunrise*. Mrs. Middleton diceva che Swinburne una volta era scoppiato in pianto a vedere una cosa bella: «*It is too beautiful...*», ma Mrs. Stillman la correggeva, osservando che codesta era una

storiella; la correggeva con la premura di chi tema il ridicolo per una persona cara. Aggiungeva che Swinburne beveva sì, ma non si dava a stravizi: ci voleva poco per scandalizzare la gente d'allora. Ma gli aneddoti che mi raccontarono riguardavano soprattutto Rossetti. Nel giardino sul didietro della sua casa al n. 16 di Cheyne Walk (un giardino a quei tempi molto più grande, poi era stato ridotto da nuove fabbriche) Rossetti teneva gabbie allineate ai lati per gli animali esotici. Nel mezzo veniva piantata d'estate una tenda, con tappeti, arredi orientali e specchi, dove Rossetti invitava gli amici a colazione. Il ritratto di Watts non somigliava al Rossetti, che aveva molto d'italiano: colorito pallido, occhi grigi, era obeso e sfatto. Quando viaggiava sull'imperiale degli omnibus e scorgeva per via una bella ragazza, si precipitava giù a seguirla per convincerla a posare per lui come modella. Alla figlia del proprietario d'una taverna Rossetti dava una somma annua perché non posasse per altri, diceva che altrimenti la sua effigie sarebbe divenuta comune come il profilo della Regina sui francobolli. A Kelmscott House Rossetti durante l'assenza di Morris aveva fatto mettere doppie finestre perché pativa il freddo, e Morris s'arrabbiò perché il freddo gli pareva nulla di fronte al sacrificio di sciupare l'aspetto elisabettiano della casa. Rossetti aveva sempre desiderato di venire in Italia; dopo la morte della moglie scrisse a C. Fairfax Murray a Firenze perché gli fissasse un alloggio, poi rimandò il viaggio e non andò mai; detestava i treni, talvolta messosi in viaggio con amici, approfittava della prima fermata per tornare indietro. Era satirico nella conversazione e gli piaceva pigliare la gente pel bavero.

Mrs. Stillman mi condusse pure a un cenacolo morrisiano, il Hampshire Club. Trovo questa pagina d'impressioni: «Un *hangar* assai mal riscaldato; il legno delle pareti non proprio nitido; una piattaforma con una tavola coperta da una stoffa di seta grigioazzurra e disegni floreali intonati sul verde, nel fondo un arazzo con fogliami e uccelli, del famoso colore blu pavone (*peacock blue*) (apprendo poi che quest'arazzo è di mano di Morris). La ricchezza di quelle stoffe contrasta colla piattaforma dozzinale e negletta. La figlia di Morris veste una specie di kimono verde Veronese con applicazioni nere e color rosso trifoglio: dalle ampie maniche escono veli neri serrati al polso con conterie policrome, porta un *collier* di diamanti falsi o di vetri, una collana di grani d'ambra, un occhialino sospeso a una catena nera che pure gira intorno al collo, ha sul petto una enorme *broche* d'oro: è un costume che sta tra quello dei sacerdoti ebrei e quello delle contadine rumene, in complesso molto stridente. Miss Morris ha molto del padre negli occhi e nel naso, i capelli crespi, già bruni, son brizzolati; ha dei baffi quasi bianchi: una faccia non nobile, ma dolce; le sue mani grossolane risaltano fuori della veste pretenziosa, stridono pure le ineleganti scarpe nere. J. C. Squire è *chairman* della seduta. Al momento d'iniziare il discorso fa l'atto di posare sul tavolo un bicchier d'acqua, ma Miss Morris l'avverte sottovoce, Squire arrossisce e posa il bicchiere in terra; poi dice al pubblico che il bicchiere lo posa in terra perché Miss Morris gli ha detto che sul tavolo c'è una stoffa preziosa. L'osservazione è fatta in tono umoristico, ma il pubblico resta impassibile e Squire arrossisce di nuovo. Poi fa un elogio di Morris. Segue una conferenza di Miss Morris,

di un'ora, e un'altra ora di proiezioni di fotografie di Kelmscott House, di disegni del Morris e d'altri documenti. Il pubblico applaude, specie a un disegno assai fine, d'una lepre (ma si capisce che questo disegno fa appello più all'amore degl'inglesi per gli animali che al loro senso artistico), a certi ricami floreali, non tra i più notevoli, e a una teoria d'angeli. A un certo punto Miss Morris spiegando il soggetto d'una delle proiezioni dice: "*My mother is the Virgin Mary*". La signora dice di rivolgersi specialmente ai giovani che s'interessano dell'opera di suo padre, ma di giovani, nell'uditorio, non ce n'è che tre o quattro, d'aspetto mogio e dimesso; la maggioranza del pubblico è formata dalle solite buone vecchie signore vestite di cianfrusaglie vittoriane. Tuttavia a Miss Morris pareva che la sala presentasse un aspetto così democratico che ne era incantata».

Non molto diversa la gente che trovai in casa di May Morris a un tè: «Vecchi dall'aria d'artisti, uno con barba e chioma candide, alla Mazzini, occhi celesti sognanti e camicia azzurra. Tipi di *ratés* allampanati, con vestiti sciatti e facce gialle di sognatori dispeptici. Vecchie zitelle. Una signora australiana molto provinciale a cui pare d'essere in paradiso per trovarsi in un ambiente preraffaellita. Nel salottino all'ingresso un magnifico ritratto rossettiano di Mrs. Morris, blu e rosso cupo dominano nelle pesanti pieghe delle vesti e dei cortinaggi. Al piano di sopra una vecchia damigella ossuta e vestita in modo grottesco canta *Lieder* con voce sfiatata. La stanza ha una magnifica vista sul fiume che passa sotto le finestre, l'altra riva è quasi pastorale, prati e poche case, bellissimo pomeriggio fresco e dorato. È una stanza piena

di quadri e disegni, tra cui molte riproduzioni dei Trionfi di Massimiliano del Dürer. Ci son pure oggetti curiosi, estetizzanti, cuscini dai colori vivaci, ninnoli dall'aria medievale; un piccolo virginale che a un certo punto Miss Morris si mette a suonare, accompagnandovi un canto incredibilmente stonato. Poi Miss Morris mostra un piccolo disco di vetro colorato, un frammento di vetrata di chiesa: tutti prorompono in esclamazioni alla vista di quel turchino, che a me pare non diverso dal solito turchino dei vetri colorati che nell'Ottocento s'usavano nelle porte e nei lucernari. Ma a tutta quella buona, ingenua gente, questi ninnoli falsi e antiquati, questi canti stonati, quest'ambiente *artiste* paiono un sogno. Credono di rivivere i bei tempi della Brotherhood. E forse queste donne brutte e ridicole, e Miss Morris baffuta, raggiante, vestita d'impossibili merletti e bigiotterie (ma sul petto ha un medaglione colla testa della madre dipinta dal Rossetti) sembrano un'accolta di giovani muse a questi uomini mancati, o disillusi, o rimasti fanciulli, ma tutti, certo, logorati da lavori ingrati e meschini? E questi uomini sembrano ad esse una folla di poeti e sognatori celebri? Come mi sembra lontano, frusto e buffo il preraffaellismo stasera! Sul pianerottolo una serie di fotografie, in varie pose, di Mrs. Morris: in esse ella sembra un'ebrea o una romana del popolo, mora, ricciuta, olivastra, sgraziata. In una sembra una selvaggia della Papuasiasia».

Un'altra delle *Dramatis Personae* era Mrs. Alan Gardiner: «9 Landsdowne Road, Holland Park, W. 11, off the Bayswater Road nearly opposite Campden Hill Square. Moglie austriaca-finlandese di un noto egittologo. Carissima gente con un figliuolone che fa il poeta». Quel dettagliato indirizzo mi rievoca una folla di

ricordi. Lì presso era la casa di Antonio Cippico dove abitai nel 1923 per un mese e più insieme a Camillo Pellizzi e a Giulio Confalonieri e dove conobbi la dolcezza del risveglio nel mattino di primavera al canto degli uccelli che s'udiva dietro le cortine di velluto nero delle finestre. Cippico possedeva un quadro di Ricketts, *La caduta d'Icaro*: c'era un faro rosso in uno sfondo azzurro di mare e di cielo che a lungo m'è restato nella memoria: quando lessi Freud, me ne ricordai e almanaccai sul suo significato fàllico. Lì presso era la casa di Ricketts e Shannon. Quanto al «figliuolone», devo a lui il mio primo soggiorno in un collegio universitario inglese, ch   m'ebbe suo ospite al St. John's College a Cambridge e parecchio si burl   delle mie abitudini cos   poco inglesi. L   fui iniziato alla scomodit   del bagno situato al di l   d'un cortile che bisognava traversare la mattina in veste da camera, fui iniziato ai banchetti nella *hall* del collegio, tutta insaporata di antichi effluvi di birra e di mostarda, un odore marrone come i pannelli delle pareti, e a quei pasti privati semifreddi e piuttosto grossolani, che i servi del collegio lasciavan bell'e pronti dietro la porta in vassoi coperti di cupolette metalliche che davano ai cibi un gusto ferrigno; fui iniziato alla gloria (allora ancor viva) di Rupert Brooke e della passeggiata a Grantchester sotto quel cielo basso, grigio, che faceva sembrare tutto il mondo ristretto e concluso in un breve intimo cerchio verde d'erba e canoro d'uccelli, e vidi per la prima volta file di *punts* nel fiume sulla cui sponda sorgono i *colleges*: in quasi tutte le barche suonava un grammofono con esile voce e lontana, simile a un trillare di grilli, e come affascinati da quei suoni giovanetti e ragazze (alcune con la sigaretta in bocca e tracce di

truccatura) ascoltavano sdraiati in pose pigre e languide, come una folla dell'oltretomba che si diletta dei canti lontani che udiva durante la vita. E infine subì le escandescenze *bohémiennes* del figliuolone che aveva un cipiglio fiero e allegro, narici dilatate, fresca bocca, non bello forse a considerare i singoli lineamenti, ma con una luce nel volto che, nei momenti in cui quella luce si spegneva, era soltanto il volto d'un bell'animale. Era tutto pieno della lettura di D. H. Lawrence, declamava passi di *Sea and Sardinia* come fossero lasse d'un poema epico:

*«Fill the little bag we call the kitchenino. Methyated spirit, a small aluminium saucepan, a spirit-lamp, two spoons, two forks, a knife, two aluminium plates, salt, sugar, tea — what else? The thermos flask, the various sandwiches, four apples, and a little tin of butter. So much for the kitchenino, for myself and the queen bee. Then my knapsack and the q-b's handbag. Andiamo!».*⁶⁴

Quest'entusiasmo naturistico portò Rolf Gardiner a esibirsi in danze folcloristiche, che eseguiva in modo piuttosto *self-conscious*, e questo gli dava un tic alla parte inferiore del volto che lo faceva sembrare un cherubino che avesse i fortori; più tardi aderì al movimento giovanile hitleriano, non so ora che cosa sia di lui, ma il suo nome è passato alla storia nell'epistolario di Lawrence.

Una cartolina di Vernon Lee è diretta a me all'indirizzo di 27 Lansdowne Road dove abitava Cippico. È datata: Sabato santo; il timbro postale reca: 3 aprile 1923: «Contentissima che tutto vada così bene e che si goda», e mi dava l'indirizzo di Miss Price, ai Judge's Lodgings di Oxford. «Le scriva, perché è spesso assente. Essa si rammenterà benissimo di lei». Così, grazie a Vernon Lee, passai parte di luglio e d'agosto del

1923 in queirincantevole casa settecentesca di Oxford, di cui ricordo soprattutto il bagno, con le pareti di pannelli di legno tinto di verdolino a cui erano appesi quadri del Settecento (le Stagioni) dipinti su vetro; ma la più bella decorazione era il vivo arazzo dei grandi alberi del giardino che occupava l'alto rettangolo della finestra. Le signorine Price erano, mi pare, tre, ma la più giovane, quella che avevo conosciuta da Vernon Lee a Firenze, era la più vistosa, una donna piuttosto robusta e florida e rossiccia, mobilissima sebbene con l'agilità un po' sbandata e invadente d'uno *spaniel*; parlava così in fretta e confusamente che si stentava a capirla. Mi fecero fare parecchie gite in macchina nei dintorni di Oxford, e vidi per la prima volta i quieti villaggi grigi tra il verde, con la tozza torre della chiesa parrocchiale, e le strade che costeggiavano i muri dei grandi parchi dell'aristocrazia, e qualche volta un fagiano si staccava dal mezzo della strada frullando come un fuso d'oro all'avvicinarsi dell'automobile. L'ultima lettera in italiano di Vernon Lee, del 30 dicembre di quell'anno, diceva:

«Carissimo,

Ecce qualche lettera per Parigi... Sono stata così contenta delle due Sue visite [al mio ritorno in Italia]. Tanto contenta, se oso dirlo, di vedere come il soggiorno all'estero ed il meritato successo presso tante care persone, hanno sviluppato la sua simpatica personalità... Perdoni queste parole a chi potrebbe essere Sua nonna ed è, in tutti i casi, Sua aff. vecchia amica

«*Good luck to you!*».

V. Paget

Al principio del 1924 mi recai a Liverpool come Senior Lecturer in Italian al posto reso vacante dalla nomina di Piero Rèbora a

Manchester. Cippico aveva dapprima pensato a me per Manchester, ma data la mia giovane età e l'aspetto poco professorale, aveva creduto opportuno raccomandare Rèbora per quella cattedra. I miei primi tempi a Liverpool dovettero essere molto tristi, se a una mia lettera Vernon Lee poteva così rispondere (e da ora in poi doveva scrivermi in inglese):

Il Palmerino - San Gervasio

Florence- 28 Gennaio XXIV

«Caro il mio Praz,

I ought to be doing some work. But your letter seems to demand an answer without too much delay. Although I doubt whether I can be of the smallest use to you, and I believe and hope that by this time you will have forgotten what used to be called (by French people) your moment de spleen. But such spleen (ce spleen des anglais) is sure to return, and you may as well be provided with whatever very inefficient remedy I can offer you against it, and I imagine you like to hear a voice from Florence, and one which is very friendly to you.

«So, my dear boy, tiro via. First, it seems to me you are suffering not only from a wish fulfilled, from the famous n'est-ce que cela? but probably also from the years of uncertainty, compression, almost hopelessness through which you have passed, and passed into this quite unhelped for good luck. You were so hopeless in your bones, and seemed to have so much objective reason, that the mere thought of you used to depress me in the intervals of our meeting. That tires one out even if one isn't conscious of it at the time; it's like tight boots which prevent one's walking as soon as one takes them off.

«Secondly, I think you may be suffering from what many young people go through: the mezzo del cammin depression. People seem to come to an end of the resources, the illusions, hopes, even the discomfort of first youth, and not to have got the new resources of mature years, the certainties, the habits which enable man and woman over thirty to go on happily and strongly in a manner entirely different from what they would have thought possible earlier; most people until middle life have scarcely got their character and habits formed: they are made up of family, or national traditions and ideals (including disbeliefs!) and in cases like yours, very particularly of what they have read.

May I tell you my dear boy that in the 3 years I have known you before you went to England I used sometimes to be bored by the feeling that the real you was not yet there, that you were all made up of literature. Perhaps I am mistaken, but even your allusion to M.me Bovary, to Hetairas and Parsifal's Blumenmädchen in your present letter are a remnant of that. What gave me so much pleasure in our late conversations is that it seemed to me that prosperity had made you grow, that a real self, and an interesting, spontaneous self was emerging out of the pathetic little bundle of book-impressions which had hitherto been Mario Praz in my eyes. I daresay I was mistaken and that you were only shy of me before. But I can't give up the belief that you are growing into a mature human being and that your spleen (due also to the other things I have mentioned) is partly a question of this painful slow emergence out of the unreal self of first youth into the reality, prosaic but comfortable and let us hope useful, of mature age.

«Thirdly, I suspect you want to fall in love. And this in one way may be a good thing, if it don't lead to a Don Giovannismo which would be most grotesque and probably ignoble in your case. I mean I rather believe that hopeless being in love may help to mature — I don't know. Of course some day you must marry. And you ought to live and work and have courage with this in view: I mean you ought to make yourself a career, and above all, make yourself a man as distinguished from a giovanotto. You ought to treat these (perhaps insipid) years as Lehrjahre, learning yourself and learning what the world can give you. Forgive my saying that it has always struck me that you suffer from the thinness of interests of purely literary persons unless they are creative geniuses. You probably have a latent capacity for the passionate curiosity in scientific matters of one sort or another which is, I think, quite as necessary to a healthy intellectual life as are aesthetic pleasures. And also passionate political interests. Be full of curiosities apart from literature; it will make literature seem what it ought to be, not a task, but a joy. Also for Heaven's sake dance, go to parties even if they bore you (you will find some person to flirt with even in Liverpool!), go to concerts, of which Manchester at all events is full, and probably Liverpool also... If you continue to be bored, make up your mind to be bored for a couple of years, and force yourself as I did during the war years, to count the days and determine to put something nice and interesting into each one if you possibly can. You are a very lucky young man: make up your mind not to put your luck to shame. Grow my dear Praz. And you will grow out of your spleen!

«Well! Forgive my perhaps rude frankness. But I expect that English people are shy and don't bousculer you enough — Well, goodbye and good luck. Remember that you are witnessing one of the most interesting political renovations which England's history can record. Try and be interested in what is happening. Well, again goodbye ⁶⁵

Yours aff.

V. Paget».

Non ricordo che impressione immediata mi facesse questa lettera, ma son certo che non m'inalberai per essere stato trattato come un ragazzo e per le verità che conteneva sul mio io giovanile; non vi scorsi tanto un tono *patronising*, quanto un reale interesse per i casi miei, e di questo interesse sarò sempre grato a Vernon Lee. In un certo senso la lettera era profetica; non nell'invito a interessarmi di politica — una corda che è sempre mancata al mio violino — ma nella frase «sospetto che Lei abbia bisogno d'innamorarsi» si sarebbe detto che Vernon Lee anticipasse il mio incontro con Doris, e il mio concentrare in lei ogni interesse umano, a parte gl'interessi di studioso che mi tenevano occupato in quegli anni di Liverpool. Furono anni di lavoro, di solitudine (no, non diventai un assiduo frequentatore di balli e di concerti, e tanto meno un dongiovanni di facili avventure), illuminati (ma forse la parola è impropria, ch  più che una luce fu un fuoco che dolcemente struggeva) da quel solo amore senza speranza, quell'amore che Vernon Lee aveva definito cos  fruttifero per lo sviluppo interiore. Fu la mia * ducation sentimentale* in quello sfondo di nebbia e di fumo, di lontani lamenti di sirene di vapori, e di giardini fioriti di quiete splendide dalie senza profumo nei pomeriggi autunnali. Anni che fan tutta una cosa con quel fiume di Liverpool, la Mersey, allorch  la marea si ritraeva e le sponde

scoperte esalavano odore d'alga e di melma. Su quel fiume scrissi una prosa elegiaca⁶⁶ quando stavo per allontanarmene per sempre, e nello scriverla non sentii che dolcezza e piacevole melanconia, ma mentre vissi quegli anni, di una cosa son certo, che non fui davvero felice. Un arguto collega inglese (a dire il vero, gallese, e ciò fa tutta la differenza), Garmon Jones, mi osservò una volta, con tacito riferimento alla vita di studioso piuttosto recluso che conducevo allora: «Quante magnifiche occasioni ci lasciamo sfuggire, se uno soltanto sapesse!». *If one only knew...* E ora io mi accorgo, troppo tardi come sempre, che della vita non avevo che un'esperienza molto imperfetta, se anche non voglio dir proprio che non ne sapevo nulla. Mi raccontò una volta un giovane che in un cinematografo cominciò ad accarezzare una ragazza che gli sedeva accanto, e siccome lei si mise a respirare forte, lui s'immaginò che lo facesse per sdegno, e si ritrasse. Il caso mio dinanzi alla vita, in quegli anni, non era molto diverso da quello di codesto giovane.

In un'altra lettera, del 17 gennaio 1925, Vernon Lee divinava, credo, quello che io ora ritengo sia il mio genio migliore — e che doveva attendere ancora molti anni prima di maturare completamente in quei volumi (*Fiori freschi, Motivi e figure, Lettrice notturna*) a cui soprattutto io tengo:

«My dear Praz,

Thanks for the charming little essay you have sent me in the guise of a letter: you ought really to try your hand at that sort of rather artificial (and yet so natural!) form of literature (I have been re-reading Lamb for the last two months) — I mean such transformations of real incidents into a literary hortus conclusus where a real feeling can be made permanent and steady by taking on an artificial shape. It seems to me you do it better than mere literary criticism,

and after all what interest has literary criticism (as yet without scientific basis) except inasmuch as it tells us what the critic likes and therefore gives us an additional friend or enemy?

«Perhaps your 17th century Nymph may help you quite unexpectedly to the making of such little prose poems as you have just sent me.⁶⁷

«I am touched by the remembrance of my poor old house:⁶⁸ I never imagined you cared for it, and probably you did not until it thus returned to you in nostalgic memory, for that is the essence, isn't it, of being a writer? Or à peu près.

«Considered as part of Reality my present house is really so like the old one (same views, etc.) that you would probably find no difference, except in there being more sun and less of the crepuscular quality you so well describe. Well! I hope to show it to you at Easter.

«I see you are still hating your surroundings. So did I during the five war-years in London lodgings, with the war as chief background, and black fog even on the brightest days. But that exile has shrivelled up in recollection and left me with a far keener relish for the beauty and peacefulness of my present surroundings. And if that could happen to an old woman like me, how far more beneficent a reaction will not your years of exile bring to you when, having enough to live on, you will return to Italy. I confess that I, also, felt quite insufficient interest in this last English election, and should have been embarrassed to whom to give my vote. But retrospectively and even after so few weeks I recognize what a dreadful danger to Europe these coming four years of Conservative government are likely to represent. One of the bad effects being precisely to push Labour into a silly "Class War" attitude. Of course you aren't really a-politico, my dear Praz; you are merely non-partisan. But it is exactly the lack of political interest which, as we see in Italy (and indeed everywhere!), permits the domination of partisanship. For surely political interest means interest in things, and partisanship interest in people, who are just as likely to wreck the things one wants. So be a-partigiano, but not a-politico, my dear friend. At present there is, in this country, also a horrid Sherlock Holmes interest, in such matters; on s'intéresse à la prochaine livraison du romain.⁶⁹ Well, goodbye and noli contristari.

Yours always

V. Paget».⁷⁰

Nell'ultima lettera che ho di Vernon Lee, del 17 febbraio 1933, mi diceva di non poter parlare a Lord Rennell of Rodd, che non conosceva, circa la mia candidatura alla cattedra d'italiano di Cambridge, resasi vacante per la morte di Raffaello Piccoli. Nutriva però speranza che ottenessi quel posto («*You seem well in the saddle*» — mi diceva: siete bene in sella). Ma anche allora, per la seconda volta, le mie aspettative furon deluse, e fu nominato, invece il Bullough: a Cambridge preferivano persone che avevano già appartenuto a quell'Università. Dirò per incidenza che questa mancata nomina a Cambridge, la prima, ma soprattutto la seconda volta, mi procurò uno dei più cocenti disappunti della mia vita.⁷¹ A ripensarci ora, forse fu di quelle che si chiamano «provvide sventure». Se avessi avuto quella cattedra, probabilmente sarei rimasto in Inghilterra, con conseguenze difficili a calcolare, ma, a occhio e croce, di pronostico poco lieto: che avrei fatto allo scoppio della guerra? E la vita abitudinaria di *college* avrebbe secondato quello che poco fa ho chiamato «il mio miglior genio»? Penso a Thomas Gray, alla sua camera scrupolosamente assestata a Pembroke College, col davanzale fiorito di reseda, e con, sui mobili ben lucidi, vasi di porcellana cinese pieni di *pot-pourri*, una camera che avrebbe potuto essere quella d'una linda zitella... Certo sarei diventato anch'io qualcosa di simile; ma l'edizione romana di questa solitudine di studioso, a cui mi sono ora ridotto, mi sembra, in confronto a quella *routine* di *college*, molto meno arida.

La lettera di Vernon Lee terminava con tristi considerazioni sulla sua salute: «la mia salute è peggiorata assai e la mia aumentata sordità mi ha condannata, come Le han detto, a una gran

solitudine. Ma se mi avvertirà la prossima volta che sarà a Firenze, spero di rivederla».

La rividi il quindici aprile di quell'anno in una villa accanto a quella di Poggio Imperiale, che Nesta de Robeck aveva preso in affitto. E forse fu un peccato incontrarci di nuovo. Perché veramente non era più possibile comunicare con lei che, inasprita dalla sordità, aveva assunto un'aria di distacco assai ostile, che si traduceva nell'espressione acida del volto, devastato ahimè dalla vecchiaia, ridotto simile a quello del vecchio Voltaire, e forse a quello d'un pitecantropo (altri occhi infossati di vecchio mi fecero pensare alle scimmie: quelli di Pio Rajna). Il collo, tutto corde, sguazzava ora nel colletto di picchè bianco inamidato, con la cravatta bianca e il solito cammeo, ma quel che più impressionava era il cappello di feltro floscio di color avana, dal lembo sbertucciato come un padiglione auricolare. Pareva come se la malattia dell'udito avesse lasciato la sua impressione su tutto il corpo e sullo stesso abbigliamento, che non fosse più una persona, ma la diffusa degenerazione d'un organo. Un'immagine grottesca, se la scontrosa espressione non le avesse dato una certa intensità tragica. Scambiammo poche parole su Cambridge; ma non c'era più affiatamento. Nesta de Robeck le urlava nell'orecchio credendo di farsi intendere; di faccia a noi una vecchia signora urlava pure nell'orecchio della madre di Nesta: pareva un'accademia di sordi. Che giovava ormai a Vernon Lee la vista gaudiosa della primavera fiorentina? Fuori era un tripudio d'alberi in fiore, di prati d'erba fresca; a affacciarsi alla finestra era come svolgere dalla velina un mazzo meraviglioso portato dal fioraio. Nesta de Robeck condusse Vernon Lee nel giardino. Così disparve

per sempre ai miei occhi. E sarebbe bello poter pensare che essa passeggi ancora in quel giardino, che non era men bello, certo, dei Campi Elisi.

Tra le lettere di questo ripostiglio ce n'è pure una del 7 dicembre 1924 della segretaria del centro londinese del Pen Club, Marjorie Scott: «Quando il signor Lauro de Bosis fu qui poche settimane fa, mi disse che sperava che voi avreste potuto rappresentare l'Italia e i due centri italiani del Pen Club al comitato internazionale del Pen a Londra, e che io vi scrivessi...». Per una circostanza imprevista m'ero trovato accanto a Cippico al congresso del Pen Club che s'era tenuto a Londra nella primavera del 1923. Mi aveva inventato (non saprei trovare altra parola) rappresentante degli scrittori italiani (me che ero tutt'al più uno scrittore in erba) la marchesa De Viti De Marco, che mi aveva pure presentato a Galsworthy. Fui invitato al banchetto del Pen che si teneva all'Hotel Cecil il primo maggio: se dovessi affidarmi alla memoria direi che quel banchetto si svolse di giorno, invece i miei appunti presi allora fan fede che ebbe luogo di sera. Quelle note, che buttai giù in fretta, han questo di curioso: che mi rendevo conto solo in modo approssimativo di chi fossero le persone presenti: mi rendevo conto di chi era Romain Rolland, a cui fui presentato dalla marchesa De Viti De Marco, «un uomo dall'aspetto infermiccio, col dorso curvo, scialbo e scialbamente e distrattamente sorridente dietro gli occhiali», e sapevo chi era Cunninghame-Graham, «un bel tipo di donchisciotte col naso lungo e gli occhi

penetranti tra le sottili e oblunghe feritoie delle palpebre, la chioma e la barbetta simili a quelle d'Enrico Ferri; sua nonna era spagnola, parla bene anche l'italiano, un vero hidalgo, ma ha un fiato pestilenziale»; ma non sapevo affatto che la signora che sedeva a capo della mia tavola, «con una piacevole testa d'efebo dai capelli castani scuri, labbra sensuali, gli occhi un po' a fior di testa e non certo irresistibili, un bel profilo, ma un viso un po' troppo lungo», con la quale Cippico, che sedeva di faccia a me, faceva il galante in un modo che a me pareva pedante e grottesco, era Vita Sackville-West sposata a quel Harold Nicolson che sedeva dal lato mio, «simile a un giovinco biondo, mite e stupefatto, tra vecchie signore», e anche se lì per lì avessi fatto attenzione al nome (l'ho ritrovato su un piano del banchetto che fu distribuito ai commensali), m'avrebbe detto ben poco, perché la Sackville-West non cominciò a diventar celebre che anni dopo, col poema *The Land* che ebbe il Premio Hawthornden nel 1927, e con *Orlando* di Virginia Woolf (1928) col quale essa s'identifica; e quanto a Harold Nicolson, *Some People*, che lo rese noto, doveva pure uscire qualche anno dopo, nel 1928. Ma a quell'epoca egli era un importante funzionario del Foreign Office, come mi spiegò poi Cippico, che dopo il pranzo non finiva mai di parlare con lui, e l'invitò a casa sua; e Cippico mi spiegava questo per scusarsi di avermi piantato pel resto della sera (cosa della quale non gli serbavo alcun rancore, anzi!), aggiungendo: «Non è per me, è per l'Italia, capisci?». Non so come Harold Nicolson ricevesse le *avances* di Cippico, certo è che sua moglie non parve a tavola molto divertita dai suoi discorsi: credendo di rendersi interessante, egli raccontava tra l'altro dei libri

da lui posseduti, tra cui quella sua eterna *Hypnerotomachia*, ma parlava in un inglese così perfido che quando s'accorse che la sua interlocutrice capiva l'italiano, fu ben lieto di liberarsi dalle pastoie della lingua straniera e volle che anch'io parlassi italiano con lei, e che lei stessa ci si provasse, e ciò disse con uno sguardo che — dice la mia nota — «pareva un sottinteso galante». Quanto ai discorsi pronunciati in quell'occasione, ecco quel che dicono i miei appunti:

«Alla fine del banchetto parla Galsworthy, seminando qua e là nel discorso qualche spiritosaggine, com'è nello stile degli *after-dinner speeches*. Poi Rolland legge una lunga diceria in francese, insistendo sull'intesa intellettuale, la pace, e altri motivi *au-dessus de la mêlée*. Parlano poi altri, tra cui un belga, Piérard, in un inglese molto sonoro che esce dalla sua bocca come colpi di bombarda (*soon=sunn*) e con molti gesti assai buffi; poi un cecoslovacco, poi il poeta della nazione ebraica, Zangwill. Questi ha una faccia di caprone, un po' come Carlo Piacci, sbarbato, un gran naso, folte sopracciglia e una zazzera simile a quella di Compa-retti. Parla poi Du Bos. Avevo visto il suo nome poco prima nella lista e m'ero proposto di presentarmigli. Però, vedendolo ora di lontano, il suo aspetto non m'incoraggia. Strano, dagli scritti e da quel che mi diceva Vernon Lee (che era malandato di salute), m'immaginavo un esteta tisicuzzo, scialbo e raffinato; invece è atticciato, baffuto come Nietzsche o Walter Pater, e *pas joli joli*, come dice la signora che mi siede accanto, una signora alta che seduta sembra piacente, mentre in piedi accusa un personale ossuto e senza grazia. Du Bos legge un lungo discorso in ottimo inglese, che pronunzia bene, non fosse per gli erre marcatissimi. Ci son più citazioni che parole sue in quel discorso: cita Henry James, Platone, Sofocle e tanti altri. Poi Galsworthy invita a parlare Cippico, di recente nominato senatore (*applausi*). Pochi giorni prima Cippico aveva detto che se la Francia parlava avrebbe dovuto parlare lui pure: "Capisci, non per me, ma per l'Italia! ". Però la De Viti ed io ritenevamo che fosse meglio che non parlasse; all'ultimo pare che la Marchesa l'avvertisse che era necessario che pronunziasse qualche parola. Fatto sta che Cippico sentendosi chiamare mentre stava facendo l'asino con la signora alla sua sinistra, si contrae in uno spasimo, comincia a sudare, si morde le labbra, strabuzza gli occhi, si tira la catena dell'orologio e tormenta con la mano il bottone della giacca. Poi fa due o tre conati e infine s'alza e, in un

silenzio di tomba, si butta a capofitto in quel che sembra a tutta prima un fiume di parole, ma che si rivela subito un rigagnolo. Dice che porta il saluto di De Bosis, e che quando i letterati del Pen verranno a Roma incontreranno *poets like* D'Annunzio, *dramatists like* Panzini (*sic*, ma subito si riprende: Pirandello), *writers like* Papini (striscia sugli *ini* tanto per guadagnar tempo), poi, dopo essersi aggrappato a tutti i nomi di letterati italiani che gli si presentano alla mente, e dopo aver annaspato in cerca di qualche frase di circostanza, si sdà con un pietoso finale: "*I have nothing more to say, and so for this evening I sit down*". I commensali applaudono *pro forma*, ma molti ridono anche perché il suo inglese è pessimo, specie nelle finali. Io sono un po' allibito, un po' divertito, e quando mi sfogo con la marchesa De Viti, essa dice che il discorso non è stato poi così male come si aspettava. Cippico quasi se la prende con me: "Non avevo preparato niente, tu mi avevi detto che non avevo da parlare!". La Marchesa l'aveva avvertito del contrario, tuttavia mi lascio accusare in santa pace per diminuirgli la cattiva figura dinanzi alla bella signora che deve anch'essa trattenere a stento il riso. Dopo che ci siamo alzati da tavola, vado a presentarmi a Du Bos che da vicino è meno orrendo che da lontano: ha lineamenti fini, occhi azzurri, naso sottile, un po' rossastro verso la punta, una testa molto francese. Mentre parlo con una signora norvegese s'accosta un uomo piuttosto basso, vivace, cordiale, del tipo *hail fellow well met*: ha un naso lungo, grosso, e anche questo rossastro in punta, che dà al volto quell'aspetto che in Francia si chiama *trogne*, una barbetta bionda e occhi vivaci, una faccia che sembra una reminiscenza dei *Tre Moschettieri*. Mi domanda che ho scritto. Gli rispondo che sono un critico. Allora scherzosamente dice che mi detesta come persona pericolosa.

È J. Bojer, il romanziere norvegese. Più tardi, quando si dà inizio alle danze, Bojer dice: "Venite a ballare", e a me: "Lei no, i critici non devono ballare: solo gli scrittori". Io gli rispondo che gli scrittori ballano e i critici li aiutano a ballare meglio frustando loro le gambe. Ride. Poi mi piglia a braccetto. Ma io non entro nella sala da ballo e vado via con Cippico».

Il giorno dopo il congresso si spostò a Stratford-upon-Avon. Mi capitò di stare nello stesso scompartimento con Romain Rolland e con Madame Cruppi, una francese meridionale che accompagnava Rolland che non sapeva l'inglese. Bojer fece capolino e da principio disse scherzando che non voleva entrare perché

c'era un critico. Rolland era vestito d'un pesante abito grigio, con gilè accollato fino al goletto; non portava cravatta; per di più indossava un cappotto e uno scialle di lana avana; detestando il fumo, era entrato in quello scompartimento perché per non fumatori, e aveva chiuso la porta per evitare che entrasse fumo dal corridoio. Durante la conversazione Bojer gli chiese se soffrisse mai d'esaurimento e d'impossibilità di lavoro intellettuale, Rolland rispose che ciò non gli accadeva; che tutto il resto del suo corpo... (e faceva un gesto come per dire: è finito), ma che per fortuna la mente restava sanissima. Bojer invece diceva che gli capitava di star mesi e mesi senza poter far niente; lavorava intensamente ma si stancava presto. Con Rolland si parlò di Papini, di Gandhi su cui preparava un libro, dell'educazione bestiale che s'impartiva in Europa, per cui il coraggio s'identificava con quello del soldato e non con quello che si esplicava in scopi utili, come curare malati pericolosi, ecc.; di Henri de Montherlant, del francescanismo di D'Annunzio (di cui Rolland lodava la generosità verso gli amici), del pacifismo di buona e di cattiva lega; dell'avvenire dell'Occidente, in cui non nutriva fiducia, della civiltà inglese che per lui (ma come faceva a saperlo se gli mancava la conoscenza della lingua?) era una sottile crosta sopra un fondo primitivo di sentimenti. La figura di Bojer offriva un netto contrasto con quella di Rolland, che del resto stimava Bojer moltissimo: era stato marinaio e aveva avuto una lunga esperienza di vita. Era ricco di *humour*, e *bon enfant*; mentre l'aspetto di Rolland era così poco attraente che Squire si trattenne dall'avvicinarsi a lui, perché il solo vederlo gli metteva uggia addosso.

Invero Rolland rideva di rado, e la sua faccia coi baffetti stenti color tabacco sulle punte, gli occhi slavati di miope, le guance infossate, era così incolore! Parlando della giovane letteratura italiana, Rolland disse che non si aspettava grandi cose da persone che avevano ideali come quelli dei fascisti.

A Stratford visitammo la casa di Shakespeare; sulla facciata c'era un trofeo di palme, dono di Victor Hugo: un grande gesto di fraternizzazione verso un altro genio: Hugo che aveva scritto quei versi che son forse tra i più brutti della letteratura francese:

*Un homme de génie apparaît. Il est doux,
Il est fort, il est grand, il est utile à tous.*⁷²

La casa non mi fece impressione, c'erano troppi busti di Shakespeare, uno diverso dall'altro; troppo «piccolo museo» di reliquie inutili. Dai miei appunti:

«C'è la sedia dove si dice sedesse Shakespeare. Le signore fanno a gara per sedervicisi. C'è anche un banco che stava alla Grammar School, han preso il banco più grosso e vecchio e l'han trasportato nella casa, ora pensano che essendo il banco troppo alto per uno scolaro, forse Shakespeare fu maestro colà prima di venire a Londra. Dentro ci sono cenci da spolvero e un pezzo di scopa. Nel giardino troviamo Shaw che ha una bella faccia rubizza di vecchio satiro del Jordaens, bella barba bianca e sopracciglia folte e arricciate agli angoli. È una bella e buona figura. Il giardino è delizioso di colore, di chiarezza e di pace: ci sono tutte le piante che Shakespeare nomina nelle sue opere, coi cartellini. *Lunch* all'albergo Arden. Prima, lunga fila al W.C. Mi trovo a tavola con Du Bos;

parliamo di Jean de Menasce che traduce Donne, e ora è a Balliol, della traduzione *dell'Antonio e Cleopatra* di Gide. Du Bos aiutò Gide a tradurre *Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno* di Blake. Gide scoprì Blake nel 1918. Un giovane che è al nostro tavolo si domanda con meraviglia che affinità possa esserci tra Gide e Blake. Du Bos dice che pure ce n'è una, specialmente nei "proverbi dell'Inferno". Parliamo di Proust e di *The Handling of Words* di Vernon Lee. Dice che quando visitava gallerie di quadri con Vernon Lee, lei aveva subito l'intuizione di ciò che era buono, ma cercava di trovarvi ragioni scientifiche molto abilmente, proprio come in *The Handling of Words*».

Confronto queste mie note con quelle di Du Bos pubblicate nel suo *Journal* 1921-1923:⁷³

«We lunched in the beautiful whitewashed dining room of the Arden Hotel, where I was with Abraham and Mario Praz. This last a great friend of Vernon Lee who has told him to come and see me in Paris. Engaged on work at the British Museum on Donne and the 17th century poets; with whom I talked of Papini and Pirandello».⁷⁴

La rappresentazione del *Sogno d'una notte di mezza estate* nello Shakespeare Theatre d'allora (che mi pareva qualcosa di mezzo tra una birreria e una chiesa protestante: c'era una cupola turchina cupa con un'iscrizione gotica dorata giro giro) mi parve molto mediocre, l'unica cosa che mi rimase in mente fu il buffo modo in cui era truccato Oberon, con una testa da moschettiere, pizzo, mustacchi e chioma rossi, ali di farfalla, un giubboncello dorato e gambe pelose con calosce dorate ai piedi. Ma mi restò in mente anche un paesaggio visto da una finestra mentre prendevamo il tè:

«Un paesaggio da sfondo di Van Eyck: l'Avon, le rive messe a prati falciati di fresco, con erba tritata fina fina di cui giunge il profumo, solenni alberi, in fondo la guglia della chiesa, e tutto così nitido, calmo, specolare, come se aria prati acque fogliame fossero di materie preziose. Non resistiamo alla tentazione e Rolland, la signora Cruppi ed io andiamo a passeggiare nel giardino del teatro: al di là del fiume, dietro una rete, si muovono lenti e bianchi i giocatori di *cricket*; nel giardino pubblico, di là dal cancello, dalla nostra parte, *nurses* con carrozzine e poche persone sedute sui banchi; l'erba tritata fina fina è disposta in cumuli uguali come per esser servita in tavola, dei pioppi stormiscono dolcemente intorno all'esecrabile monumento di Shakespeare; barche van lente e dignitose nel fiume: tutto spira pace, agio, una sottile, penetrante allegrezza; le persone qua e là, non in gruppi, ma isolate e quasi immobili, paiono figurette in un gioco di bimbi. Solo ogni tanto s'odono crocidare le cornacchie, e si ode il tuffo dei cigni nel fiume che scivola silenzioso. Cielo azzurro con nuvole minute o a bande, argentea».

Poi da solo visitai la chiesa: la chiesa placida, candida, con severe armonie di banchi e stalli bruni, curiose tombe di coppie patrizie, accuratamente dipinte, e il busto di Shakespeare sopra la tomba, colorato e bambolesco come un'insegna di negozio. Quando tornai indietro la rappresentazione era finita. M'imbattei nella folla che lentamente s'avviava alla chiesa, che tornai a visitare con Cippico, ma ora c'era troppa gente:

«Robinson⁷⁵ s'aggira "in sé raccolto e sì romito" come un essere ultraterreno: ha una faccia da impiegato del catasto o da professore di ginnasio, e pare melanconico; cammina curvo e un po' molleggiando. M'han poi detto che è sordo e ora mi rendo conto della sua aria astratta e triste. Ha gli occhi spenti dietro gli occhiali».

Così per la prima volta venni a contatto col mondo degli scrittori stranieri. Come capita ai giovani, volevo conoscere tutto e tutti, e mentre le impressioni erano ancor fresche, ne scrivevo agli amici in Italia. Di Emilio Cecchi non potevo dirmi ancora amico, mi sembrava troppo al di sopra di me, guardavo a lui, se mai, con

l'affettuosa deferenza d'un ammiratore: egli era stato molto generoso con me dandomi un certo numero di lettere di presentazione, tra cui una per Hugh Dalton, la cui carriera politica era ancora ai suoi incerti inizi. Dalton e sua moglie mi accolsero con molta cordialità, mi presentarono a David Garnett, e arrivarono al punto di offrirmi di abitare durante l'estate, mentre erano assenti, nel loro appartamento a 107 Albert Bridge Road: mi lasciavano la vecchia domestica italiana che mi avrebbe fatto da cucina. Non mi lasciai sfuggire una così inattesa fortuna, la quale in pratica ebbe un solo inconveniente. La domestica, che era stata molti anni in Inghilterra, s'era talmente abituata a cucinare «all'italiana» secondo il gusto dei padroni, da mettere aglio e cipolla in dosi eroiche dappertutto, sicché mi fece rimpiangere l'insipida, ma anodina cucina inglese. È appunto su carta intestata all'indirizzo di 107 Albert Bridge Road che conservo la copia d'una lettera che inviai a Cecchi nell'estate del 1923:

«Ho riveduto Belloc una quindicina di giorni fa, in quella sua stanza incastrata in chi sa che dedalo di uffici, che sembra uno studio di notaio provinciale, con quella sua mezza luce, quegli alti scaffali sormontati da vecchie croste di quadri e quell'aria come di luogo dove si dà convegno gente vestita di nero. Lui stava dettando un articolo — stavo per dire un bollettino, perché davvero la faccia da maresciallo di Napoleone ce l'ha; senonché quando lo vedi in piedi, t'accorgi che la sagoma è quella d'un parroco. Dettava soffiando, solido e raccolto come un toro che punti; e ogni tanto dava un'occhiata allo schema dell'articolo che per un caso curioso, si trova ora in mano mia. Poiché quand'ebbe finito, e cominciammo a ragionare, e io gli dissi incidentalmente che mi preparavo ad andare in Scozia, ecco che lui t'afferra il foglio dello schema, e sul verso, con la sicurezza di un generale che disegna un piano d'attacco, mi schizza un profilo della Scozia e mi traccia un itinerario raccomandandomi di non trascurare i ruderi della via romana verso Carlisle (è curioso come, mentre le pietre inglesi si sfaldano come pastasfoglia — si ricordi di Oxford —

le pietre romane durino ch'è un piacere: D'Annunzio ci vedrebbe un segno mirabile). E così io che non vado a caccia d'autografi, mi trovai in mano un autografo bell'e buono, che, chi sa, quando sarò più in là cogli anni, io non mi decida alla fine a catalogare e inserire in un album, come fa il Gosse.

«Poiché, tra le altre mie fortune, ho avuto anche quella d'ammirare la collezione d'autografi di Edmund Gosse. Il Gosse, a parlarci, è più interessante che a leggerlo. È ormai molto vecchio, ma tutta la vita gli si è concentrata in un certo che di raffinata-mente canzonatorio che ha nel gioco delle palpebre e nel taglio del labbro ombrato dagli sparuti spazzolini dei baffi spioventi, quando parla di altri letterati. La sa più lunga di quanto non mostri nelle sue biografie, sul conto, mettiamo, di Swinburne: e tutta quella conoscenza d'episodi intimi, repressa e compressa dentro per dovere di gentiluomo, gli titilla le palpebre e le labbra, e fa capolino che pare e non pare — e quando si ripensa a quel che ha detto di positivo, ci si ritrova ad avere in mano un pugno di mosche, e che tutto era in un'aura, in un non so che, in un vapore gassoso che non si lascia afferrare.

«Però l'uomo diventa ingenuo, candido, entusiastico, quando accarezza le costole dei libri e mostra la collezione degli autografi. E io non sapevo più che ammirare, se tanta gioia di possesso o se i pezzi di carta d'ogni forma e di vari colori, fissati tra le pagine d'un gran libro mastro. Se li godeva come se li scoprisse per la prima volta, e di tanto in tanto ricorreva sui suoi labbri un'esclamazione di sorpresa e di gaudio, quando si trattava di lettere indirizzate a lui, proprio a lui: *"Tolstoj... to me! Ibsen... to me! Björnson... to me! Mallarmé... to me!"*, e siccome le lettere indirizzate a lui eran di molte, il ritornello arieggiava la litania. C'era anche una lettera di Burne-Jones che gli annunciava la morte recente di Morris, e anche la vista di quella gli dava ora piacere: perché Burne-Jones e Morris eran forse ormai men che cenere, ma la lettera era lì, viva, preziosa, come un'ala di farfalla delicata ed eterna. E mi mostrò anche i manoscritti swinburniani: ne avevo già visto un saggio a Cambridge, dove vidi il manoscritto dell'*Atalanta* (a proposito del quale ebbi un'animata discussione col Cockerell, se convenga o no fare edizioni critiche; e io ci feci la figura dello spigolistro, ma riuscii a trascrivere alcuni passi assai curiosi del manoscritto che esaminai, o meglio decifrai accuratamente: diamine, una tal bazza non capita tutti i giorni!),⁷⁶ e ora il Gosse sfiorava con le mani tremolanti quei fogli azzurri — *foolscap paper* — sgorati qua e là in chiazze giallastre, dove Swinburne riversava le sue onde di melodia: quasi a casaccio, come un fascio di fili di refe aggrovigliati: che son la sua calligrafia. Riposano ora in marocchini lucidi e dorati, quei fogli che il vate distribuiva a

destra e a sinistra, e dimenticava negli angoli remoti della biblioteca: e che tripudio non fu pel Gosse e pel Wise ritrovarli tra cumuli di roba inutile — quasi spazzatura — e rimetterli insieme e rivederci la prima faccia di poesie immortali! Ma un foglio di carta da lettere bianco, piccolo, è particolarmente interessante: reca la testata, di mano del Swinburne: *A Ballad of Swans*. E basta: foglio candido come i cigni di cui dovrebbe parlare. È uno scherzo? O il poeta s'incantò ad adorare l'ineffabile pagina bianca, come Mallarmé? Dissi al Gosse perché non la mandava al *London Mercury* che pubblica inediti: annunciare sulla copertina un inedito di Swinburne, e riprodurre in facsimile la pagina bianca.

«Passavano sotto gli occhi miei gli autografi, e intanto avvertivo un odore di bruciaticcio, e il Gosse, vedendo palpitare le mie narici, mi raccontò che pochi giorni prima s'era sviluppato un principio d'incendio nella stanza sottostante, e che la libreria aveva corso pericolo. Come s'incrinò d'un tratto la perfetta letizia di quel paradiso d'epicureo letterario! Fu come se la mano invisibile avesse tracciato sul muro un potente *Vanitas Vanitatum*.⁷⁷

«È strano come gente che, a leggerla, sembra così poco interessante, sia piacevole a conversarci insieme. È stato il caso del Gosse, e il caso di Robert Bridges. Di Bridges non ho mai letto una parola; e il saperlo poeta laureato non mi spronava a colmar la lacuna. Ma Binyon, a cui feci trapelare i miei sospetti, mi disse che m'ingannavo. Quando fui a Oxford, corsi subito a vedere Masefield — e fu una delusione, come Le dirò: lasciai Bridges agli ultimi giorni, e una domenica, non sapendo che fare, salii su Boar's Hill traversando i classici prati arnoldiani, dominati dall'albero dello Scholar Gipsy, e mi presentai a Bridges. Ha una faccia che par tolta di peso da una predella di Duccio di Buoninsegna; e tra i capelli arruffati, la barba lanosa, l'occhio lampeggiante, e un cipiglio guerriero, io mi figuravo d'esser davanti a un santo anacoreta o a un vecchio bucaniere, o a una specie di conte di Montecristo come si vede nelle illustrazioni popolari di quel romanzo. Anche il cappello ha qualcosa d'avventuroso; sembra il cappello di Robinson Crusoe. Bridges non ha ritegno di dir le sue opinioni, e tira sciabolate a destra e a manca: di tutti i letterati viventi non so chi si salva, ma te li stronca con una bonarietà e con un gusto, come d'uno che si trovi alle prese coi cavalloni e goda di sbracciarsi a nuotare. Pochi sanno scrivere versi, a sentir lui; e prese una rivista americana di sul tavolo e fece l'analisi prosodica d'una poesia lì pubblicata: tempestò il foglio di brevi e di lunghe e, giunto al punto debole, dette un frego col lapis, come un colpo di spada, e scoppiò in una risata selvaggia. La seconda volta che tornai a visitarlo — poiché credo d'essergli riuscito

assai simpatico — m'accompagnò per un tratto di strada, e si discusse di letteratura italiana, che lui trova in genere "bombastica": Leopardi, per esempio, gli sa di Dante; ha le più curiosi e personali opinioni su Petrarca e sull'autobiografia di Dupré, che io non so cosa sia — la seconda volta c'era a visitarlo un attaccabottoni di prima forza, sedicente amico di Max Beerbohm e di altre personalità, il cui scopo, come si vide chiaro in seguito, era di fotografare Bridges e di carpirgli una dedica autografa: al che Bridges si sottomise con la dolcezza d'un gat-tone scontroso e arruffapelo; e il visitatore si portò via la fotografia di Bridges e famiglia, e, involontariamente, di me pure, che, trovandomi lì, fui invitato da Bridges a figurare nel gruppo. Così mi trovo con un altro cimelio in mano; ma purtroppo il sole mi batteva in faccia, e accanto a Bridges fu la figura d'un demonio in atto di tentare un santo eremita.

«Masefield non è così interessante: pare, come mi dissero poi, che la moglie lo sorvegli da vicino, per impedirgli di sbottonarsi coi visitatori. Fatto sta che io mi trovai davanti a quell'omino un po' legnuto, vestito un po' come un facchino la domenica, coi calzoncini nocciola sopra la caviglia e un goletto impossibile, quell'omino che proiettava la testa in avanti come uno in procinto di fare un capofitto — e la ciocca di capelli gli spioveva sulla fronte quasiché fosse uscito dall'acqua; davanti a lui mi trovai ma specialmente davanti a una sorta di *crank*, con una pizza di cappellino in cima alla crocchia, e questa era la moglie, e la moglie parlava sempre e rispondeva alle domande, e lui tentennava il capo come fan gli asinelli di cartapesta e diceva qualcosa, sì, ma quel qualcosa l'avrebbe potuto dire chiunque.

Però a un tratto fummo lasciati soli, e già m'era riuscito di riscaldarlo in tema di recitazione (il suo dramma, *A King's Daughter*, che avevo sentito a Oxford in maggio, era stato recitato ottimamente da dilettanti, su cui il Masefield conta molto pel rinnovamento del teatro), quand'ecco capitare il Vice-Chancellor, un coso secco e rigido come un preside di liceo, che si mette a parlare della Comune di Parigi, chi sa perché, come se fosse un fatto di ieri, e s'indugia su certi particolari soporifici, tra il consentimento del capo tentennante del poeta, e la grave approvazione di sua moglie. In breve, dicono che Masefield sia *henpecked*, dominato dalla gallina, e come una gallina sua moglie veste».

1. «Un uomo di gusto», in *Lettrice notturna* e in *Panopticon romano*, 1967.

2. *La filosofia dell'arredamento*, ediz. 1945, p. 58.
3. *A l'ombre des jeunes filles en fleur, I*, p. 202 (*Oeuvres complètes*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1929). Vedi *La Casa della Fama*, p. 271.
4. [Potrebbe essere di Gilbert Stuart. Ricorda il ritratto di Ann Barry di questo artista, a Blair House (District of Columbia), the President's Guest House, illustrato a p. 44 dell'Annual Report 1977 della National Gallery of Art (Washington)].
5. Milano, Electa Editrice, 1955.
6. [Il quadro di Donghi, come ho detto sopra, non c'è più, ma altri se ne sono aggiunti ai pittori d'oggi, di cui ho scritto presentazioni per mostre, Antonio Bueno, Jack Frankfurter, Mauro Giuffra, Stanislaw Lepri, Colette Montanelli, Romano Parmeggiani, Rita Thermes, Riccardo Tommasi-Ferroni, J. Velly. Il quadro di De Francisco qui descritto è ora nella casa di mia figlia, ma di questo pittore ho, nello studio, un mio ritratto degli anni '60 (uno degli anni '50, di Leonetta Cecchi Pieraccini è come gli altri nell'ingresso principale dell'appartamento in Palazzo Primoli), e una veduta del salone di Palazzo Ricci].
7. *Modern Art and Literature: a Parallel*, in «English Miscellany», 5 (1954) e *La parentela delle varie arti*, in «Quaderni Aci», 17 (1955), pp. 41-72. [Saggi ora raccolti in *Mnemosine*, Milano, 1971].
8. Astrazioni elettroniche; vedi *Gli oscilloni* di Giuseppe D'Ayala Valva, in «Civiltà delle macchine», gennaio-febbraio 1956.
9. «Il più umile fiore che sboccia può dar pensieri che talora son troppo profondi pel pianto» (cioè provocano un'emozione più profonda di quella che il pianto può sfogare).
10. «Vedere un mondo in un grano di sabbia, e un cielo in un fiore selvatico, tenere l'infinito nel palmo della mano, e l'eternità in un'ora».
11. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1955.
12. Vedi «Sciabolino», in *Lettrice notturna*.
13. [Mi scrisse proprio dall'Inghilterra dopo aver letto questa pagina. Mi venne poi a trovare a Roma, aveva perduto la moglie e purtroppo un incidente di automobile lo aveva ridotto un invalido: è morto nel febbraio 1976].
14. Vedi *Lettrice notturna*.
15. «Come qui su un suolo dorato un saldo marmo, così eterno durerà il legame della nostra amicizia».
16. «L'immagine che ti sta di fronte è quella che infiamma il mio cuore».
17. «Nulla può per noi turbare il cielo della vita quando ci amiamo così inseparabilmente come questi».

18. «Se la fortuna ti dà solo un granello benedetto, l'amicizia lo nutrirà finché divenga il più grande mannello».

19. «Oltre il torrente e le rocce un saldo spirito e un sano intelletto uniti conducono al tempo della Felicità».

20. «Di quiete e domestiche gioie devi sempre pascerti gli occhi, la Natura d'anno in anno ti offre i più splendidi frutti della vita».

21. «Sia simile tutta la tua vita a questa canestra di frutta, la mano della Fortuna ti dia solo aurei doni».

22. «Un cocchio pieno di fiori tirato da colombelle ti sia oggi da me inviato cordialmente, il simbolo della mansuetudine e dell'amore li porta, per cui non appassiscono mai i fiori dell'amicizia».

23. «Se tu sarai sollecito come dei fiori del giardino, così dell'amicizia che rallegra ogni cuore, allora mi sentirò felice».

24. «Suggi il miele dei fiori simile alle api, allora presto com'esse diverrai ricco di tesori».

25. «Un bariletto su cui un gatto riposa, un cuore leale e un animo lieto; di entrambi non dovrebbe mai esserci mancanza per godere della vita».

26. «Volentieri farei a meno della libertà, e mi chiuda pure una gabbia, ma per raddolcire questo fato deve esserci presso di me la mia amata».

27. Gustav C. Pazaurek, in *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, pp. 44-45, pur non volendo essere troppo severo verso le *Glückwunschkarten*, nega loro il carattere d'arte e le relega tra le frivolezze (*Pimpeleien*).

28. Vedi Jean Guiffrey, *L'Oeuvre de P.-P. Prud'hon*, Paris, Librairie Armand Colin, 1924, p. 212, n. 567.

29. Guiffrey, p. 286, n. 774 sgg.

30. Il mio quadro fu acquistato nel 1954 a Parigi presso un antiquario di Rue du Faubourg Saint-Honoré che lo dava per proveniente dalla «celebre» collezione di Monsieur Dervillé che sarebbe stata ricca di quadri di Prud'hon e della Mayer. Ma il nome di Dervillé non figura nel libro del Guiffrey su Prud'hon che pure registra tutti i nomi di collezionisti del pittore e tutte le vendite (ben trentamila cataloghi di vendita sono stati compulsati da lui). Si potrebbe pensare che «Dervillé» sia una errata trascrizione di Marcille, famoso collezionista di Prud'hon, ma d'altronde il mio ritratto non figura catalogato nel volume del Guiffrey. L'attribuzione del quadro e l'identificazione del personaggio restano così ipotetiche, sebbene si possa concedere una certa dose di probabilità per Prud'hon.

31. «Conversazioni», in *Fiori freschi*. [Saggio che prelude al mio libro *Scene di conversazione*, Roma, 1970].

32. T. S. Eliot, *The Waste Land*'. «Io, Tiresia, vecchio con vizzate mammelle, ho osservato la scena e ho profetato il resto».

33. [Sia il quadro che la alampa furono poi dati a mia figlia]

34. Vedi Hermann Schmitz, *Das Möbelwerk*, Berlin, Wasmuth, 1929, p. 297.

35. Vedi *Fiori freschi*, p. 104 e tavola 8.

36. [Casanova, che aveva sempre avuto un debole per il grandioso, in vecchiaia si attaccava alle cose piccole, le sole che hanno qualche probabilità di tenerci compagnia sino alla fine (Luigi Baccolo, *Vita di Casanova*, Milano, Rusconi, 1979, p. 347)].

37. *Approximations*, Troisième Série, Ediz. Le rouge et le noir, 1929, pp. 68-69.

38. Vedi sopra, p. 205.

39. Si ricordano gallerie di ritratti di belle donne a Palazzo Durazzo a Genova (ritratti di belle genovesi), a Schloss Wilhelmsthal presso Kassel, e altre. Vedi il volume di H. A. Thies citato alla nota seguente, p. 10. Sulla galleria di Palazzo Durazzo scrisse Heine nel cap. 54 dei suoi *Reisebilder* italiani: «Non c'è nulla al mondo che tanto possa disporre il nostro animo alla tristezza quanto la vista dei ritratti delle belle donne morte da qualche secolo. Un pensiero melanconico s'insinua in noi: che degli originali di quei quadri, di tutte quelle belle che erano così adorabili, così civettuole, così spiritose, così birichine e così piene di fuoco, di tutte quelle testoline di maggio con capricci d'aprile, di tutta quella primavera femminile non è rimasto null'altro che queste ombre variopinte che un pittore, che com'esse da lungo tempo è caduto in disfacimento, ha dipinto su un pezzettino di tela verminoso, che allo stesso modo col tempo si dissolve in polvere. Così ogni vita, il bello come il brutto, passa senza lasciar traccia, la Morte, quell'arida pedante, non ha più riguardo per la rosa che pel cardo, non si dimentica neanche del solitario filo d'erba nel più lontano deserto, distrugge totalmente e incessantemente».

40. Vedi Hans Arthur Thies, *König Ludwig I und die Schönheiten seiner Galerie*, München, Hirmer Verlag, 1954.

41. [Ora non più nella mia casa].

42. Il motivo del cagnolino bianco e nero su cuscino rosso già ricorre nel *knotted pile carpet made by Passavant at Exeter and inscribed and dated in the border 'Exon 1767'* che si trova al Victoria and Albert Museum.

43. In *Les Ébénistes parisiens (1795-1830)* di Denise Ledoux-Lebard, Paris, Librairie Gründ, 1951, p. 44, si ricorda di Biennais: «Vente du Château de X., 26 avril 1933, n° 115: un bidet de campagne en acajou, à pieds ornés de fausses cannelures, 370 francs». Per una curiosa coincidenza, per una cifra molto vicina, 350 lire, acquistai a Roma il mio bidet nel 1939.

44. Questo cuscinetto probabilmente serviva a mantener fermo un recipiente che di solito si trova annesso al *bidet*.

45. «Gazette des Beaux-Arts», 1868, pp. 12 sgg.

46. Vedi articolo su *Pictures and Stories*, in «The Connoisseur», April 1957.

47. Mi raccontava Emilio Cecchi d'una vecchia signora molto parsimoniosa che aveva una scatola su cui era questo cartellino: «Spaghi inservibili».

48. Arturo Loria mi scriveva il 30 dicembre 1927: «Vidi anche le tue illustrazioni a *Senilità* di Svevo e mi piacquero molto, specialmente quella della donna focosa quando spoglia il protagonista».

49. «La Critica», 20 gennaio, 20 marzo, 20 novembre 1928.

50. Fedeli, come il vitello che non si scosta dalla mucca.

51. [Morì nel luglio del 1976].

52. La versione crociana del *Pentamerone* aveva formato il tema d'una mia conferenza in Inghilterra; ne parlai pure in una delle mie «Letters from Italy» nel «London Mercury». [Parti di questa conferenza possono leggersi nel mio volume *Il giardino dei sensi*, 1975].

53. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1929, p. 489.

54. [A Forio c'è una via Erasmo di Lustro e una lapide: «A Erasmo di Lustro / oratore scrittore poeta / che giovò al risorgimento nazionale / fulminando dal pulpito / i vecchi fautori della reazione / e nella scuola educando la gioventù / ai sani principi di libertà / sfolgoranti / dall'epopea garibaldina / e dalla poesia di Shelley — morto in questa casa il 4 gennaio 1898 — Il Comune 1922»].

55. «Simpatie imperfette», in *Seggi di Elia*.

56. Edinburgh University Press, 1956.

57. *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, 1955, pp. 172-73.

58. «Giaccion presso al nettare essi, e le folgori nel fondo / Croscian delle valli e i nuvoli lievi arricciolansi in tondo / A lor case d'oro cinte dallo scintillio del mondo» (versione di M. Praz, *Poeti inglesi dell'Ottocento*).

59. Vv. 102-6: «Io gli officii seguendo, / Che ognor fin da fanciullo ho per costume, / Ora il pronao del nume / Con le sacre di lauro a spazzar prendo / Congiunte verghe, il suol d'acqua spruzzando» (versione di Felice Bellotti).

60. Lettera dalla Germania nello stesso fascicolo del «London Mercury».

61. Baring era quarto figlio del primo Lord Revelstoke. I Baring erano banchieri e la loro banca, nella crisi finanziaria del 1890, aveva potuto essere salvata solo per l'intervento della

Banca d'Inghilterra che con varie ditte della City raccolse un capitale di ventun milioni di sterline per sostenerla.

62. London, Heinemann, 1925.

63. Mrs. Stillman posò parecchie volte pel Rossetti dal 1874 in poi, durante il periodo in cui la modella principale era Mrs. Morris. Vedi O. Doughty, *A Victorian Romantic, D. G. Rossetti*, London, F. Muller, 1949, p. 346.

64. «Riempi il sacchetto che chiamiamo 'kitchenino'. Alcool denaturato, una piccola casseruola, una lampada a spirito, due cucchiari, due forchette, un coltello, due piatti d'alluminio, sale, zucchero, tè - che altro? Il thermos, i vari sandwich, quattro mele, e un barattolo di burro. Questo pel 'kitchenino', per me e per l'ape regina. Poi il mio sacco di montagna e la borsetta dell'ape regina. Andiamo!».

65. «Avrei da lavorare. Ma la Sua lettera sembra richiedere una risposta senza troppo indugio. Sebbene io non sappia se potrò esserle di alcuna utilità, e creda e spera che a quest'ora Lei abbia dimenticato quel che solea chiamarsi (dai francesi) il Suo *moment de spleen*. Ma codesto *spleen* (*ce spleen des anglais*) tornerà di sicuro, ed è forse bene che Lei sia provvisto di quel qualsiasi molto inefficiente rimedio che io posso offrirle contro di esso, e immagino che Le piacerà d'udire una voce da Firenze, una voce che Le è molto amica.

«Così, mio caro ragazzo, *tiro via*. Prima di tutto mi pare che Lei soffra non soltanto del compimento d'un desiderio, del famoso *n'est-ce que cela?* ma anche degli anni d'incertezza, di compressione, quasi d'irreparabilità attraverso i quali è passato, e passato a questa buona fortuna assolutamente inattesa. Lei era così assolutamente senza speranza, e pareva che ne avesse tanta ragione obiettiva, che il solo pensiero di Lei solea deprimermi negl'intervalli dei nostri incontri. Ciò esaurisce anche se uno non ne è conscio pel momento; è come le scarpe strette che impediscono di camminare quando le si levano.

«In secondo luogo penso che Lei possa soffrire di quello attraverso cui passano molti giovani: la depressione del 'mezzo del cammin'. Sembrano esser giunti alla fine delle loro risorse, delle illusioni, delle speranze, e anche del disagio della prima giovinezza, e non possedere le risorse degli anni maturi, le *certezze*, le abitudini che mettono l'uomo e la donna che han superato i trent'anni in grado di andare avanti felicemente ed energicamente in un modo interamente diverso da quello che avrebbero ritenuto possibile prima; molti prima della mezz'età a malapena posson dire di aver formato il carattere e le abitudini: essi son fatti di famiglia, di tradizioni e ideali nazionali (compreso ciò a cui non credono), e in casi come il Suo particolarmente son fatti *delle loro letture*. Mi permetta di dirle, caro ragazzo, che nei tre anni durante i quali L'ho conosciuto prima che si recasse in Inghilterra mi capitava spesso di provar noia al pensiero che il Suo *vero io* non c'era ancora, che Lei era tutto fatto di

letteratura. Forse mi sbaglio, ma anche le Sue allusioni a Madame Bovary, alle etère e alle fanciulle-fiori di Parsifal nella Sua ultima lettera sono un residuo di questo. Ciò che mi ha dato tanto piacere nelle nostre ultime conversazioni era il fatto che mi sembrava che la prosperità L'avesse *fatto crescere*, che una reale personalità, una personalità interessante e spontanea stava emergendo da quel patetico fascio d'impressioni libresche che fin allora era stato ai miei occhi Mario Praz. Probabilmente mi sbagliai e la verità era soltanto che prima Lei si sentiva timido con me. Ma non posso rinunciare all'idea che *Lei sta sviluppandosi in un essere umano maturo* e che il Suo *spleen* (dovuto anche alle altre circostanze che ho ricordato) sia in parte causato da questa penosa e lenta trasformazione dall'io irrealistico della prima giovinezza nella realtà, prosaica e confortevole e, speriamo, *utile* dell'età matura.

«In terzo luogo, sospetto che Lei abbia bisogno d'innamorarsi. E ciò, in un certo senso, può essere una buona cosa, purché non conduca a un dongiovannismo che sarebbe estremamente grottesco e probabilmente ignobile nel Suo caso. Voglio dire che credo piuttosto che *essere innamorati senza speranza* possa servire a maturare: non so. *Naturalmente prima o poi dovrà sposarsi*, e dovrà vivere e lavorare e aver coraggio con questa prospettiva: intendo dire che dovrebbe farsi una carriera, e soprattutto farsi *uomo* che è una cosa diversa da un 'giovannotto'. Dovrebbe trattare questi anni (forse insipidi) come *Lehrjahre*, apprendendo a conoscere se stesso e ciò che il mondo può darle. Mi perdoni se Le dico che sono sempre stata colpita dal fatto che Lei soffre della *esilità d'interessi* delle persone che sono puramente dei letterati a meno che non siano geni creatori. Probabilmente Lei ha la capacità latente di curiosità appassionata per temi scientifici d'un genere o d'un altro, la quale è, credo, altrettanto necessaria a una vita intellettuale sana quanto i piaceri estetici. E anche *interessi* politici appassionati. *Sia pieno di curiosità* distinte dalla letteratura; le quali faranno sì che la letteratura apparirà quale dovrebbe essere, non un compito, ma una gioia. E anche, per amor del Cielo, *balli*, vada a ritrovi anche se La annoiano (troverà qualcuna con cui flirtare anche a Liverpool!), vada ai concerti, di cui Manchester in ogni caso è piena, e probabilmente anche Liverpool... Se continua a essere annoiato, si rassegni a *esserlo per un paio d'anni*, e si sforzi come feci io durante gli anni di guerra a contare i giorni, e si proponga di mettere *qualcosa di piacevole e d'interessante* in ciascun d'essi, se Le riesce. Lei è un giovane molto fortunato; si proponga di non demeritare della Sua fortuna. *Cresca*, caro Praz. E col crescere uscirà dal Suo *spleen*!

«Bene! Mi perdoni la mia franchezza forse *sgarbata*. Ma m'immagino che gli inglesi siano timidi e non sappiamo *vous bousculer* abbastanza. Bene, arrivederci e buona fortuna. E si rammenti che è testimone di uno dei più interessanti rinnovamenti politici che la storia d'Inghilterra ricordi. Cerchi

d'interessarsi a ciò che sta accadendo. Ebbene, di nuovo arriverci».

66. *Merseyside*, pubblicato in «Pègaso» del febbraio 1952, raccolto in *Viaggi in Occidente*, Firenze, Sansoni, 1955.

67. Nella mia lettera dovevo aver accennato al mio amore per Doris, ma il «*17th century Nymph*» della lettera è probabilmente un *lapsus* per *18th century: Doris*, come ho detto, aveva un'aria di famiglia con le donne dipinte dai grandi ritrattisti inglesi del Settecento.

68. Per ragioni finanziarie Vernon Lee affittò il Palmerino (mi pare a una famiglia australiana), e andò a vivere nell'arancera della villa, adattata ad alloggio.

69. Allusione al caso Matteotti, il cui cadavere era stato ritrovato nell'agosto 1924; all'agitazione nel paese. Mussolini reagì col famoso discorso del 3 gennaio 1925.

70. «Mio caro Praz, Grazie per l'incantevole piccolo saggio che mi ha mandato in forma di lettera: davvero dovrebbe provarsi a quel genere di piuttosto artificiale (eppure così naturale!) forma letteraria (da due mesi in qua mi sono andata rileggendo Lamb) - voglio dire tali trasformazioni d'incidenti reali in un *hortus conclusas* letterario dove un sentimento reale può venire reso permanente e stabile assumendo una forma artificiale. Mi pare che questo Le riesca meglio che non la mera critica letteraria, e dopo tutto che interesse presenta la critica letteraria (tuttora priva di base scientifica) se non in quanto ci dice quel che piace al critico e perciò ci dà un nuovo amico o nemico?

«Forse la sua ninfa secentesca [o piuttosto: settecentesca] può aiutarla del tutto inaspettatamente a creare dei piccoli poemi in prosa come quello che mi ha mandato ora.

«Mi commuove il Suo ricordo della mia povera vecchia casa: non avrei immaginato che Le stesse a cuore, e *probabilmente* ciò *non accadde finché* non ritornò a Lei come memoria nostalgica, perché non è questa appunto l'essenza della vocazione letteraria? o *à peu près*.

« Considerata come parte della Realtà la mia casa d'ora è davvero così simile alla vecchia (le stesse vedute, ecc.) che probabilmente Lei non vi troverebbe differenza alcuna, se non in questo, che c'è più sole e meno di quella qualità crepuscolare che Lei descrive così bene. Bene! Spero di mostrargliela a Pasqua.

«Vedo che odia ancora l'ambiente che La circonda. Così capitò a me durante i cinque anni di guerra in appartamenti d'affitto a Londra, con la guerra come sfondo principale, e nebbia nera anche nei giorni più luminosi. Ma quell'esilio si è contratto nel ricordo e mi ha lasciato una più acuta capacità di apprezzare la bellezza e la pace del mio ambiente attuale. E se questo è potuto accadere a una vecchia come me, che reazione d'assai più

benefica non porteranno a Lei i Suoi anni d'esilio quando, avendo abbastanza di che vivere, tornerà in Italia!

«Confesso che neppur io ho sentito sufficiente interesse in queste ultime elezioni inglesi, e sarei stata imbarazzata a chi dare il voto. Ma retrospettivamente e perfino dopo così poche settimane riconosco che terribile pericolo per l'Europa rischiano di rappresentare questi quattro anni di governo conservatore che abbiamo dinanzi a noi. Uno dei cattivi effetti sarà precisamente di spingere i Laburisti a uno sciocco atteggiamento di guerra di classe. Naturalmente Lei non è in realtà a-politico, mio caro Praz; è soltanto non-partigiano. Ma è proprio la mancanza d'interesse politico, come vediamo in Italia (e in verità dappertutto!) che permette il dominio dello spirito partigiano. Perché insomma interesse politico significa *interesse alle cose*, e spirito partigiano interesse alle persone, che con tutta probabilità rovineranno le cose che uno desidera. Sicché sia a-partigiano, ma non a-politico, mio caro amico. Adesso c'è, in questo paese, anche un orribile interesse del tipo di quello dei romanzi polizieschi, in queste faccende; ci si interessa alla prossima puntata del romanzo. Ebbene, arrivederci e *noli contristari*. Sua sempre, V. Paget».

71. La prima volta fu nel 1928, allorché fu nominato Piccoli. Mi scriveva in quella occasione Robert Bridges a cui avevo chiesto di sostenere la mia candidatura:

Chilswell, Feb. 4 (1928)

///

My dear Praz,

Last night — only last night it happened that I threw into the fire the letter which I had written in support of your candidature to Cambridge, and which I promised to send you if you determined to stand. To-day I see in The Times that they have elected an Italian — Piccoli! You would have been a much stronger candidate. I am disgusted that you missed it.

Yours sincerely

Robert Bridges

(Iersera, soltanto iersera è accaduto che ho buttato nel fuoco la lettera che avevo scritto a sostegno della Sua candidatura a Cambridge, e che avevo promesso di mandarle se Lei si fosse deciso a concorrere. Oggi vedo nel *Times* che hanno eletto un italiano — Piccoli! Lei sarebbe stato un candidato molto più forte. Son disgustato che Lei non abbia avuto la cattedra).

Con la poca considerazione che ebbero dei miei meriti quei giudici d'allora, contrasta la considerazione, tanto alta da confondere la mia modestia, di coloro che mi han proposto nel 1957 per la laurea in lettere *honoris causa* presso la stessa Università di Cambridge, accanto al poeta americano Robert Frost e ad altri eminenti studiosi e scienziati; sicché anch'io ho percorso processionalmente le strade di Cambridge in una splendida giornata di giugno, in toga rossa e berretto cinquecentesco di velluto blu scuro, berretto che soltanto

portandolo un po' sulle ventitré riuscii a metter d'accordo col mio volto, a cui non s'adatta bene altro cappello che il cilindro, come si conviene a uno che, come me, ama vivere tra le cose del primo Ottocento.

72. *Contemplations*, II, «Melancholia»

73. Paris, Corr  a, 1946.

74. «Facemmo colazione nella bella sala imbiancata a calce dell'Arden Hotel, dove io mi trovai allo stesso tavolo con Abraham e Mario Praz. Quest'ultimo   un grande amico di Vernon Lee che gli ha detto di venirmi a trovare a Parigi. Sta lavorando al British Museum su Donne e i poeti del Seicento; ho parlato con lui di Papini e di Pirandello».

75. Il poeta americano Edwin Arlington Robinson, 1869-1935.

76. In seguito pubblicai i miei appunti in uno studio, «Il manoscritto dell' *Atalanta in Calydon*», raccolto in *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944.

77. Del Gosse sperimentai non solo la maniera cerimoniosa, ma anche la felina, allorch   avendo io osato eccepire a certe sue opinioni circa la fortuna di Byron presso i preraffaelliti (in *La fortuna di Byron in Inghilterra*, 1925, pp. 112 sgg.), mi scrisse una lettera che confermava pienamente ci  che egli disse di s  una volta, che si era modellato sul gatto, sicch   un momento era tutto moine e stendeva una zampa vellutata, e il momento dopo, prima che la sua vittima se n'accorgesse riceveva da lui uno sgraffio assai profondo.

IL SALONE

Ho detto che la porta del salone è inquadrata da una cornice di noce con *appliques* di legno dorato; sopra è collocato un pannello di legno bianco con due figure di stucco dorato, personificazioni di due arti, l'Architettura e la Poesia, simmetricamente disposte ai due lati d'un'anfora dal cui collo escono due viticci stilizzati e una palmetta. Come dire che questo è l'ingresso a un luogo sacro alle arti, se così, senz'ombra di modestia, posso chiamare la stanza dov'io lavoro.

È un salone dall'alto soffitto a cassettoni turchini in cui sono campiti i rosoni caratteristici, come ho detto, di questi antichi palazzi romani. Tre travate evidenti son decorate di festoni di foglie a chiaroscuro, e torno torno alla stanza, in cima alle pareti, corre un fregio con paesaggi alla maniera d'Agostino Tassi, quale si trova nei palazzi Doria Pamphily (a Piazza Navona), Rospigliosi, Lancellotti, e nel Palazzo del Quirinale.¹ Son vedute di campagne e marine, colla terra molto verde e il cielo che sfuma in colore arancio verso l'orizzonte; in una ci sono alti vascelli alberati messi in secco, tipici, come le torri a guardia delle coste, di questo genere di pittura decorativa. Soltanto uno di questi paesaggi, quello in alto sulla parete d'ingresso, è stato sconciato dagli ambiziosi quanto inesperti pennelli di un nipote di un vecchio cameriere del marchese Ricci, Tommaso, che vidi alcune volte nei primi tempi che abitavo in questa casa, e poi

scomparve, probabilmente nel mondo dei beati. Ma alle pene d'inferno sia dannato il suo empio nipote che, profittando dello stato di deperimento di uno di questi affreschi, e della parsimonia del proprietario, che gli affidò il restauro probabilmente con poco o punto compenso, trasformò quella che doveva essere una piacevole marina in un paesaggio grossolanamente romantico a violenti contrasti, come quelli che adornavano le spalliere di certi letti di ferro che una volta si trovavano nelle case della piccola borghesia e del popolo, soprattutto in provincia. Fortunatamente il fregio è in alto, e l'occhio poco lo nota nell'insieme. L'occhio è colpito per prima cosa dal vasto e alto soffitto adorno, che riceve una particolare grazia dal fatto d'una lieve asimmetria, ch  la parete d'ingresso   leggermente sgheba, s  che l'ultima fila di cassettoni accanto ad essa va assottigliandosi a grado a grado per morire a circa due terzi della lunghezza. L'effetto di vastit  e di fasto  , in scala ridotta, quello stesso che si ha in tante chiese romane dal soffitto cinquecentesco.

Tu leggerai bens  nel volume dedicato alla *Strada Giulia* da Ceccarius² che «nelle sale del Palazzo [Ricci] Cecchino Salviati affresc  scene Bibliche come Bersabea al bagno, la morte d'Uria, la battaglia di David. Un appartamento del piano nobile, dai magnifici soffitti a cassettoni,   stato arredato dallo scrittore Mario Praz, che lo abita, con una preziosa raccolta di mobili e di oggetti di stile neoclassico». E in nota rimanda al mio volume sul *Gusto neoclassico*. L'amico Ceccarius non aveva ancora (e neanche lo ha fatto alla data alla quale scrivo) verificato di persona quel che io scrivevo del mio appartamento in quel volume. E come, per

qualificare di «preziosa» la mia raccolta, si affidava completamente alla mia descrizione, e si affidava a vecchie descrizioni per definire «superba» la decorazione pittorica della facciata dal lato di Piazza Ricci (già molto deperita nell'anno XIX dell'E.F. in cui scriveva, cioè nel 1941), così, per quel che riguarda gli affreschi di Cecchino Salviati si basava su un errore del Callari (*I palazzi di Roma*) che trasferiva al Palazzo Ricci attuale quelle decorazioni che il Salviati aveva fatto per il Palazzo Ricci del tempo suo, che oggi si chiama Palazzo Sacchetti.³ Gli affreschi del Salviati, sebbene opera di pittura più importante del modesto fregio di questo salone, mi avrebbero impedito, occupando essi intere pareti, di collocare nella stanza le biblioteche, i quadri, le armi, ed altro: una quantità di arredi che all'ingresso del salone dà subito quel senso di pletora che alcuni associano con il gusto

«romantico» dell'arredamento. Ciò forse non si nota tanto di giorno allorché, all'infuori di certe ore mattutine, il salone è avvolto in una penombra che nelle giornate fosche d'autunno e d'inverno non è esente da un uggioso languore melanconico. Ma nelle mattine della buona stagione, quando il sole penetra dalla finestra sul cortile, e nei pomeriggi, quando batte sulle due finestre di Piazza Ricci tra l'una e le cinque, il salone si sveglia come la Bella Addormentata nel Bosco, apre gli occhi, cioè avvolge il riguardante con l'accordo dei suoi colori. La luce della finestra che è volta a levante-mezzogiorno ha uno splendore più candido e fresco, è luce di diamante, e la camera è allora pervasa di letizia: il legno della biblioteca delle aquile e dei cigni, una calda piuma d'acero, simula il nitore della tartaruga, il verde tappeto Au-busson

diventa un prato fiorito, il ritratto di Foscolo e il quadro militare alla parete opposta, e i trofei d'armi intorno a questo, palpitano con intenso risalto, e i tre colori della stanza, giallo, rosso, verde, squillano le loro note di colori netti da palazzo e da chiesa, in mezzo a una generale tonalità in cui l'arancio pallido delle pareti, il giallo delle tendine, gli ori delle armi e dei bronzi, il bianco e oro delle porte, dello specchio e del caminetto, e della biblioteca alla parete opposta all'ingresso e meno illuminata, lo scintillio dei cristalli del lampadario, si fondono in un'unica quintessenza d'ambra pallida.

Se la luce viene invece dalle finestre su Piazza Ricci, la sua qualità pomeridiana conferisce morbidezza e profondità alla scena. Allora il centro dell'attenzione diventa il caminetto di marmo con lo specchio che riflette le luminose finestre, l'ambiente acquista intimità, si accentua la piccola alcova della biblioteca bianca, e si cerca la presenza e il profumo dei fiori. Il color d'ambra si fa più intenso, rossiccio. In quest'ora si vorrebbe sentire il suono del pianoforte, il suono dell'arpa. Come la sera, quando sono accese le lampade, si vorrebbe che fosse acceso anche il caminetto, e che la sua rossa luce accentuasse il colore rosso che nella luce artificiale spicca più intenso, si fa dominante. A quel modo che il gioco della luce naturale, a seconda che venga da levante o da ponente, dà alla sala un diverso carattere, la anima con una *Stimmung* diversa, così l'accensione del lampadario centrale ottiene un effetto molto diverso da quello dell'illuminazione simultanea delle lampade sul caminetto, dei riflettori dei quadri, e dell'alcova. Il lampadario centrale evoca la festa, il ricevimento, la danza; le luci

lateralì invitano alla conversazione intorno alla *sofa-table*; il lampadario vorrebbe un'orchestra, le luci laterali, tutt'al più, musica da camera, e meglio ancora la quiete intorno al gruppo umano che s'attarda a parlare nel cuor della notte. Ma sia luce diurna o pomeridiana, o sia luce artificiale (che a Roma è sempre giallastra, non raggiunge mai quel candore elettrico che, per desiderabile che sia altrimenti, stonerebbe con un ambiente antico), la vasta camera è sempre una presenza visibile di cose, uno spettacolo, non uno sfondo neutro, astratto, come quello degli ambienti moderni che si propongono un deliberato funzionalismo. Può suggerire una chiesa, ma non mai una clinica; una reggia, ma non un ufficio o un'officina: è insomma quanto vi può essere di meno democratico.

Al predominio di quei tre colori, giallo, rosso, verde, ci son giunto quasi per caso. Quando m'installai qui, il giallo fu la nota dominante: gialla era la copertura del sofà nell'alcova della biblioteca bianca e oro, e della stessa stoffa i capricci delle finestre, e di rosso non c'era che il sofà dal dorso curvilineo a mo' di quello delle sedie curuli e dal bracciolo terminante in sfinge, un mobile che già era stato nel mio studio di Firenze. Allora il tappeto centrale era un vecchio tappeto di Smirne i cui colori blu, rosso cupo e bianco spento non risultavano gran che nell'ambiente. Poi nel 1936 penetrò un intruso: il verde. Avevo visto in un avviso pubblicitario del «Connoisseur» un tappeto Aubusson in vendita presso Benardout di Londra, e mi parve bellissimo, soprattutto per l'insolito fregio di palmette intorno al rosone centrale. Me lo feci venire: il fondo verde mi lasciava perplesso, tanto più che s'era scolorito in parte,

come avviene nei vecchi tappeti, mentre tutta una banda conservava la sua freschezza come in antico. Ma il medaglione fiorito al centro e i canestri di fiori agli angoli mi piacquero; così m'abituai a quest'isola verde in una stanza intonata a colori diversi. Solo ultimamente questo verde non s'è più trovato solo, avendo io sostituito due poltrone lucchesi bianche e oro intorno alla *sofa-table*, coi braccioli a forma di delfini, ricoperte di rosso, con due poltrone della Restaurazione, firmate P. Bellangé, la cui antica tappezzeria, ghirlande di fiori su fondo verde, riprende a meraviglia il motivo del tappeto. Il verde occupa ora la zona centrale, ma nel frattempo il rosso aveva ottenuto il sopravvento sul giallo. Al sofà portato da Firenze, e collocato a un lato del caminetto, s'era presto abbinato un altro sofà di forma simile a quello su cui Madame Récamier siede nel ritratto di David, ma inciso di curiosi e certamente fantasiosi geroglifici egiziani sulle due spalliere (vi si trova tra l'altro il motivo del sacerdote di Serapide che consulta il serpente). Trovai per tappezzare questo mobile una magnifica stoffa di velluto controtagliato, con un motivo di palmette gialle su fondo rosso. Poi, molti anni dopo, potei mandare ad effetto un'idea che m'era venuta visitando un palazzo tedesco nel 1936, probabilmente la Residenza di Cassel, che, ahimè, ora non è più là per poter verificare l'esattezza del mio ricordo. Là vidi per la prima volta la messa in pratica di quella mescolanza di colori nelle tende delle finestre e delle porte, o nei baldacchini dei letti, che conoscevo solo dalle tavole di La Mésangère. Poiché la più grande parte delle antiche decorazioni delle stanze, lampassi alle pareti e tende, è perita col tempo, e quando se ne trova ancora, è in uno

stato di così pietosa fatiscenza, come le tende che fino a pochi anni fa decoravano il casino di caccia di Carlo Ludovico a Lucca (brandelli giallastri di tendaggi che furono già azzurri), che, più che a un ambiente di stile, si pensa alla squallida clausura di Miss Havisham in *Grandi aspettative*. Ma là, in quel palazzo tedesco, per non so quale miracolo, la decorazione Impero, sebbene un po' tarda (intorno al 1820), s'era conservata, e certe finestre avevano tende rosse e gialle che mi fecero pensare quanto una simile combinazione di colori sarebbe convenuta al mio salone.

C'è una segreta forza magnetica che attrae le cose a colui che le desidera; anche per le vie più indirette, perché le tende di seta rossa, con decorazione gialla a lire e palmette, che ora pendono dinanzi alle finestre del salone, non fui io a scoprirle. Un antiquario nel 1954 m'accennò alla loro esistenza, senza sapere che proprio tali colori di tende io ricercavo, presso un venditore di mobili usati dietro al Pantheon, il cui negozio non avrei mai pensato di visitare, tanto la sua merce era dozzinale: ma nel retrobottega, per celare una porta, egli teneva appesa una di quelle tende, e mi disse di averne altre tre: quattro tende per tre finestre era un conto che non tornava, ma io risolsi il problema adattando una sola tenda a ciascuna finestra (come nella tavola 81 di *La Mésangère, croisées drapées*), quelle delle due finestre sulla stessa parete venendo disposte in modo simmetrico, e adoperando io la quarta a copertura del pianoforte a coda moderno. Per reggitende trovai a Firenze, dal Bruscoli, fonte di tanti miei mobili, due angeletti di bronzo dorato sgambettanti, con le braccia alzate, reggenti l'uno una torcia, l'altro un cuore; la primitiva destinazione di

simili reggitende mi apparve evidente a Venezia, quando ne vidi di pressoché identici sostenere il baldacchino d'un altare in San Zulian. Così il verde del centro della stanza è affiancato da due zone ove predominano il rosso e il giallo.

Il mobile che colui che entra scorge subito all'estremo opposto della stanza è una grande biblioteca bianca che non ha di genuino che i fregi di legno intagliato e dorato. La feci costruire nel 1934, quando presi qui alloggio, disperando di mai trovare mobili Impero di tali proporzioni. Trovai però nel 1937 la magnifica biblioteca Restaurazione che le sta di fronte; i due mobili son troppo lontani per invitare confronti, e le file di libri che le occupano creano d'altronde una certa uniformità e sufficiente simmetria. In cima alla biblioteca bianca, coronata da antefisse dorate e sormontata da due teste muliebri di terracotta bronzata, inghirlandate di quercia, sta, su un piedistallo tra due antiche volute bianche e oro, un busto policromo di San Francesco di Sales, patrono degli scrittori: questo busto settecentesco fu uno dei miei primi acquisti d'antichità, a esser precisi lo comperai nel 1924 per trenta lire, che sarebbe press'a poco come dire tremila oggi,⁴ e lo comperai non tanto per devozione a quel santo (non sono neanche sicuro se riuscissi a identificarlo lì per lì), quanto perché ho una speciale predilezione pei piccoli busti di uomini celebri, predilezione di poco meno accentuata che quella per le cere.

Qualche spirito sottile potrebbe osservare che, come le cere ebbero origine funeraria (per secoli le figure di cera furono parte del rituale funebre dei grandi), così pure l'ebbero i busti,

poiché i lessici vi diranno che in latino *bustum* valeva «crematorio, luogo in cui s'inceneriva il cadavere (estratto da *combustus*, *comburare*, bruciare)» onde «tomba, sepolcro» e poi «effigie in busto d'un defunto sul sepolcro». Tutto ciò, unito alla riputazione di funebri che hanno i mobili Impero,⁵ preciserebbe i miei gusti in modo, come si dice volgarmente, inconfondibile. Comunque, non c'è nulla d'eccezionale nella presenza di busti sulle biblioteche, e probabilmente erano destinati a ornare la cimasa d'una biblioteca quei ventiquattro busti squisitamente scolpiti in marmo giallo di Verona e collocati su basi di basalto nero, con plinto pure di marmo di Verona, che vidi da un antiquario (Symons Galleries) di New York nel 1952, provenienti dalla Naylor Leland Collection, e che non acquistai sia per il loro prezzo elevato e la spesa del trasporto, sia perché il loro numero avrebbe minacciato di trasformare la casa in un Pincetto. Eran ritratti di Omero, Socrate, Platone, Orazio, Virgilio, Giulio Cesare, Augusto, Marco Aurelio, Caracalla, Dante, Petrarca, Machiavelli, Ariosto, Tasso, Michelangelo, Tiziano, Cristoforo Colombo, Guercino, Domenichino, Guido Reni, Galileo, Metastasio, Goldoni, Alfieri: tutto bene, ma perché Caracalla? Per quanto mi piacciono i busti, non vorrei fare della mia casa una seconda Villa Puccini,⁶ quella villa che Tommaso Puccini «per i guadagni venutigli dall'esercizio dell'anatomia in che fu maestro, e non col censo», edificò nel Settecento nel comunello di Scornio nelle vicinanze di Pistoia, e che Niccolò Puccini consacrò nel secolo seguente alle arti belle, e ridusse «deliziosissima e tutta spirante amor patrio ed estetico», riempiendola delle immagini degl'illustri italiani «a civile

sapienza ed imitazione». Ben poco, nella mia predilezione pei busti, c'è di quell'intento edificante che Pietro Contrucci notava nel giardino Puccini:

«Mirando nelle immagini di Dante, di Machiavelli, di Michelangelo, di Colombo, di Galileo, del Tasso, del Vico, del Muratori, dell'Alfieri, del Belzoni, del Botta, chi ardirà portar lamento delle offese degli uomini, sdegnarsi alle ingiustizie della patria? Chi non sentirà invogliarsi alla imitazione, sublimarsi ove la fortuna è impotente, e le basse passioni non giungono? Quali esemplari potranno meglio educarti la mente alla vera eterna idea del bello, alla rettitudine, all'amore operoso della patria, che nelle opere d'onesta cittadinanza ha suo fondamento ed effetti? Chi potrà ispirarti sensi generosi d'annegazione [*sic*] e di sacrificio: da chi apprendere più sicuramente l'arte e l'ufficio di scrittore cittadino?».

Neanche se ne avessi i mezzi erigerei un Pantheon come quello fatto costruire dal Puccini:

«Tirato a lucida scagliola all'interno tutto e all'esterno t'illude in guisa da crederlo un monumento di finissimi marmi anziché di cementati materiali composto. Ricco ed elegante con dovizia d'ornati a oro abbellito, ti porge l'accesso per una magnifica gradinata di pietra sormontata da svelte colonne sorreggenti l'acroterio di fronte, ove sta scritta a grandi caratteri di metallo la sacra — agli uomini illustri».

Se nel Pantheon eretto presso la villa di Scornio «assai» ti era «dato per la mente e pel cuore, poco per l'ornamento e per l'occhio», io temo che invece proprio per l'ornamento e per l'occhio mi piacciono i busti, pur comunicando essi alla mente ed al cuore una vaga suggestione di laureata immortalità. Altri busti abbiám visto nelle altre stanze: non per civici esempi vi ho collocati quelli di Caterina II, di Alessandro I e, peggio ancora, di Ferdinando IV o del duca di York. Nel salone i busti hanno un più apprezzabile contenuto edificante; oltre a san Francesco di Sales,

Shakespeare sulla *sofa-table*, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso nella biblioteca delle aquile e dei cigni, e anche Rousseau, in quello strano costume armeno (come lo ritrassero Allan Ramsay e il Taravai) che l'aveva fatto scambiare, all'antiquario che me lo vendette, per un generale boemo! Ma, come si vede, l'epigrafe dettata dal Puccini pel Pantheon: «Non immagini di tiranni, Non di chi balla e non di chi canta...» non si converrebbe alla mia raccolta di busti, tanto più che qui nel salone, accanto alla biblioteca Restaurazione, subito a destra di chi entra, c'è proprio il busto d'una cantatrice, su una mensola scolpita, su fondo verde bronzo, di dorate figure muliebri che sostengon corone d'alloro.

UN RITRATTO DI GIUSEPPINA GRASSINI

A un'asta romana di parecchi anni fa figurava un «busto di giovane donna con diadema: terracotta dell'epoca di Canova»⁷ che nessuno degnò d'un benevolo sguardo: ho una vaga memoria d'aver visitato io pure l'esposizione di quella vendita, e, fosse il busto mal presentato o altro, non dovetti farvi alcun caso. Era proprio quel busto — come ho potuto poi stabilire — che nel febbraio del 1940 mi capitò di scovare tra la molta cianfrusaglia d'un antiquario di Via del Babuino, il quale lo descriveva come ritratto di sorella di Napoleone e terracotta canoviana, due solenni qualifiche smentite implicitamente dal modico prezzo. Non mi riuscì difficile vedere che si trattava di modello in gesso patinato a

terracotta, e balzava agli occhi che Canova, costì, non aveva proprio nulla a che fare. Restavano il diadema e la presunta regalità. Ora non solo il volto della scultura non ricordava nessuna delle sovrane del periodo napoleonico (Carolina Murat, a cui qualcuno poteva pensare, aveva, tra l'altro, un collo notoriamente corto, e quel busto peccava, se mai, del contrario eccesso), ma il costume non era appropriato. L'abito di corte delle regine era ben diverso dalla tunica e dal manto del busto, e diversi erano anche i diademi portati dalle vere sovrane, molto più leggeri e preziosi, non fatti, come questo, per impressionar da lontano, con quelle barbariche pietre sfoggiate, e quella liscia superficie di metallo. La Medea di Delacroix, piuttosto, aveva un diadema simile, e uno dello stesso tipo ne aveva portato, per esempio. Madame Champmeslé nella parte di Fedra nella omonima tragedia di Racine, nel 1677. Infine il portamento della testa era troppo deliberatamente altiero per esser d'una vera regina. La dama del busto, più che essere una regina, posava da regina. Così si poteva sospettare che fosse un'attrice.

A questo punto si sarebbe potuto consultare la collezione dei ritratti di qualche famoso museo teatrale, come il Museo della

Scala, ma questa fatica mi venne risparmiata da una di quelle felici combinazioni che non di rado assistono i ricercatori. Sfogliando *La pittura milanese dell'età neoclassica* di Giorgio Nicodemi, trovai, proprio alla tavola XXVIII, il costume del mio personaggio. Proprio lo stesso diadema, la stessa pettinatura, la stessa tunica decorata da una greca, dalla stessa greca appiattita, e il manto egualmente gittato sulla spalla sinistra. La tavola riproduceva una

miniatura di Ferdinando Quaglia che si conserva al Museo della Scala e rappresenta Giuseppina Grassini. Per concludere che anche il busto effigiava il medesimo personaggio mancava, nonostante la stessa posa del capo, una perfetta coincidenza di lineamenti. Lungo il collo di entrambe, ma molto più pieno nella miniatura, che in complesso pareva indicare una più matura bellezza, e il disegno dei labbri, anche tenendo conto che il cristallo della miniatura poteva aver impedito una perfetta fotografia, non sembrava lo stesso. Ora i labbri eran forse il tratto più caratteristico del busto, fortemente arcuati, l'inferiore carnoso: labbri terminanti in fossette che quasi suggerivano un principio di sorriso.

La lettura di una pagina di Frédéric Masson sulla Grassini, in *Napoléon et les femmes*, avrebbe potuto affatto sviarmi. Secondo il Masson, l'artista si sarebbe presentata così nel 1800, quando la conobbe Napoleone: «Il corpo è già un po' grasso e pesante; la testa robusta, con lineamenti accentuati, sopracciglia nere come il carbone, fitti capelli neri, è diventata ancora più materiale (*s'est encore épaissie*). Resta ancora bellezza, ma di quella che in Italia s'incontra a ogni passo: occhi di fuoco, una pelle olivastra... La beltà della Grassini è in decadenza». Con questo ritratto si poteva in qualche modo conciliare la miniatura, ma non il busto. Ma ci si doveva fidare della descrizione del Masson? Non s'era egli inconsciamente lasciato influenzare dal nome della cantante, e, perché si chiamava Grassini, l'aveva descritta come una grassona mora? André Gavoty, che in tempi recenti ha riscritto la storia della Grassini sulla base d'un'accurata ricerca delle fonti, dà di lei un ritratto assai più sobrio:

«Splendida di freschezza e di salute, recante su un collo flessuoso e slanciato un volto espressivo dalla carnagione liscia, dal colorito bruno messo in valore dall'opulenta capigliatura d'ebano, le sue larghe iridi brune, abbastanza discoste dal naso perché nessuna espressione dello sguardo sfuggisse agli spettatori, si muovevano sotto l'arco imperioso delle sopracciglia ben fornite. Ciò che quest'ammirevole fisico di attrice tragica avrebbe potuto avere di un po' severo era corretto da un naso spiritosamente alzato (*spirituellement relevé*), una fossetta al mento, e una bocca dal labbro inferiore carnoso, dagli angoli naturalmente rialzati, che pareva sempre in procinto di accennare un sorriso». ⁸

Descrizione che concorda con quella dello Scudo: «La sua testa luminosa poggiante su due spalle magnifiche, largamente disegnate, rappresenta il tipo della donna lombarda come la Gioconda di Leonardo da Vinci»: frase che non va presa alla lettera (la Gioconda, a quel che pare, era fiorentina, e non lombarda), ma che vuol solo accennare a quella caratteristica ombra di sorriso che giocava sui labbri della bella donna.

Ma, dal momento che il materiale iconografico sulla Grassini non scarseggiava, a questo, più che alle impressioni scritte e ai seconda mano, giovava affidarsi. La miniatura del Quaglia ha strette affinità con un quadro attribuito a François Gérard, appartenente a una discendente della Grassini, la signora Laetitia Marzoli Cipollini. Anzi, la corrispondenza perfetta della posa, delle pieghe degli abiti, delle ombre, pare non lasciar dubbio che delle due immagini una derivi dall'altra. Solo il collo e il volto mostrano diversità notevoli; il quadro a olio presentando un collo slanciato e le tipiche labbra, la miniatura un collo spesso e labbra convenzionali. ⁹ Inoltre il diadema del quadro a olio ha, lungo gli orli, dei minuscoli chiodini, che mancano alla miniatura. E siccome son di solito

le miniature a derivar dai quadri e non viceversa, non se ne dovrebbe concludere che al quadro spetta maggiore attendibilità? Tanto più che il volto costì effigiato appare molto più simile che non quello della miniatura al ritratto migliore che forse si possegga della cantante, quello dovuto alla Vigée-Lebrun, *La Grassini nella parte di Zaira* (1803), che si trova al museo di Rouen (esistono altri due ritratti della Grassini dovuti alla stessa artista). Ora a vedere codesto ritratto in costume di Zaira parve a me di ricevere un'improvvisa illuminazione. Non era questo lo stesso volto del quadro a olio, sì, ma soprattutto del busto? Proporzioni, fattezze, collo, labbra, naso, arco sopraccigliare, orecchie, mi parevano coincidere, e se gli occhi del busto avessero potuto avere l'animazione di occhi dipinti, mi sembrava che nessun dubbio sarebbe rimasto. Una curiosa circostanza atta a suffragare l'identificazione era questa: contando le perle sulla sommità del diadema nel tratto corrispondente alle tre pietre centrali, si ha il numero di quindici sia nel quadro a olio che nella miniatura e nel busto. Diademi fatti a serie allora non ce n'erano, e un artista che non copiasse con fedeltà il diadema non avrebbe azzecato facilmente lo stesso numero. Infatti una rozza stampa derivata dal quadro del Gérard, disegnata e incisa da A. Conte (copie alla Biblioteca Nazionale di Vienna e nella Raccolta Bertarelli al Castello Sforzesco di Milano), dà undici perle anziché quindici nello stesso spazio.

Dei vari ritratti a stampa della Grassini, soltanto quello inciso da Della Rocca mostra qualche cura di fedeltà al modello; ma essi non aggiungono alcun elemento che possa contribuire a precisare i lineamenti della cantante. Alla Biblioteca Ambrosiana di Milano

esiste un ritratto dell'Appiani, a quanto pare donato dalla Grassini stessa, con fattezze molto più affilate, occhi grandissimi, ed espressione certo diversa dai quadri del Gérard e della Vigée-Lebrun; una tradizione familiare asserisce che l'Appiani ritrasse la Grassini appena convalescente da un tifo, o forse il pittore idealizzò quel volto. Infine la signora Cristofolotti Cipollini Grassini ha una miniatura di profilo, in costume dell'anno 1800, di una donna che si vuole sia la Grassini, ma l'orecchio di proporzioni minuscole, il naso tendente all'ingiù, e un'aria di maturità che circonfonde le fattezze, lasciano dubbi se non altro sulla fedeltà del miniaturista.¹⁰

Soddisfatto così circa l'identificazione del personaggio effigiato nel mio busto, mi rimaneva un compito ben più arduo, la ricerca dello scultore. Qui però non posso dare un'opinione di competente, ma solo un'impressione d'amatore; e del resto il busto non è opera d'artista che accusi una forte personalità. Francese mi pare piuttosto che italiano, e se si vogliono proprio far nomi aggiungerei che la maniera può ricordare il Carpeaux.

Regina dunque, ma non d'un regno terreno, era la donna ritratta dallo scultore: era Artemisia di Caria, Semiramide, Zenobia di Paimira, Cleopatra, Didone, e il suo impero era un fondale di scena, e lo spazio infinito del canto. Di quale di codeste regine indossava il costume? Si vuole che il costume della miniatura del Quaglia sia quello della *Didone abbandonata* del Paër. Codesta riduzione del melodramma metastasiano (tra il Sette e l'Ottocento si ricordano una quarantina di tali riduzioni!), specialmente musicata dal Paër per la Grassini, fu

rappresentata al Teatro di Corte delle Tuileries, per la prima volta il 16 giugno 1811,¹¹ e fu l'ultima delle grandi parti della cantante, che aveva allora trentott'anni. L'età risponderebbe meglio alla figura della miniatura che a quella del quadro del Gérard e del busto. In ogni modo è facile stabilire una data limite per il manto che appare nelle due pitture (quello del busto non reca il fregio, e può essere perché lo scultore, nel bozzetto, non si curasse di rendere tutti i particolari). Esso fu donato alla Grassini da Napoleone l'indomani della rappresentazione alle Tuileries della *Cleopatra* del Paër (2 febbraio 1809),¹² in cui la cantante, volgendosi verso il palco imperiale, aveva diretto a Napoleone alcuni versi da lei stessa composti e fatti musicare dal Blangini che tutti i biografi riportano, ma che si avrebbe forse torto di ripetere non modulati da quella divina voce. Il manto di porpora ricamato d'oro, di cui i discendenti della Grassini conservano due frammenti, fu da allora in poi indossato dall'artista nelle sue parti di regina.

Piuttosto che quei versi improvvisati e banali, piacerebbe rievocare intorno alla bella donna amica di Napoleone il malioso sfondo della Cleopatra shakespeariana: «La barca in cui ella sedeva, simile a trono splendente, scintillava sull'acqua: la poppa era d'oro battuto, le vele di porpora, e così profumate che i venti languivano d'amore per esse...». Scenografia d'un ordine sublime, questa, ma pur sempre scenografia a vivi abbaglianti colori pieni, porpora, oro, i colori dell'Impero napoleonico nella sua breve maturità. In quei giorni la voce della Grassini, come il suo occhio languido e intento, penetrava nei cuori.¹³ E quasi ci

sentiremmo invadere dallo spirito della *Balade des dames du temps jadis*, e vorremmo celebrare quello stuolo di belle lombarde, di cui la Grassini fu una, che ci fa sembrare il volto di quella dorata Milano neoclassica come illuminato da un innumerevole sorriso leonardesco. Se non pensassimo, poi, che il sorriso c'era sì, ma c'era anche la spiccia e brusca e virile maniera d'un'epoca di guerre e di rivoluzioni. E che, per fastoso e solenne che fosse l'Impero, Napoleone non era re per diritto divino più di quel che non fosse regina la Grassini in veste d'Artemisia, Semiramide, Zenobia, Cleopatra, Didone. Non regina, ma «prima donna assoluta»; e primo uomo assoluto, a suo modo, era Napoleone. Lei, che dominava le folle intonando come baccante inebriata gl'inni della rivoluzione, non era, più assai dell'altra Giuseppina, elegante fiore del Direttorio, e di quella scialba Maria Luigia, non era lei, l'ardente e nomade attrice tragica, il proprio complemento del condottiero dominatore delle folle, instauratore d'un ordine nuovo? La voce di quella che fu detta «la Decima Musa» stimolava in lui, com'egli ebbe a dire, lo spirito eroico; nell'amplesso di lei, si afferma, Napoleone sveniva.

Non ingannino le labbra atteggiate a leonardesco sorriso: la Grassini era una donna mascola, non senza qualcosa di ferino; e il busto, con quel fiero piglio del capo, lo dichiara. «Quel demonio di donna» ebbe a dir di lei il conte di Sussex, suo amante, che per punirla di certe infedeltà l'aveva fatta gittar di sorpresa in mare, durante una gita al chiaro di luna nel Golfo di Napoli, e la Grassini, per nulla sgomenta, s'era vigorosamente allontanata a nuoto verso la riva. E una franca espressione della cantante — quando Napoleone, avendo fregiato dell'ordine

della Corona di ferro il soprano Crescentini, vi fu un certo scandalo a veder quell'ordine, riservato ai guerrieri dell'armata d'Italia, decorare il petto d'un castrato — la dice più lunga sull'umore e le maniere di lei, che non molte insipide reminiscenze. «Ma, amici miei,» disse la Grassini in quella circostanza «almeno non si può dire che l'ha dato a un coglione!» ¹⁴. Fra tanti suoi trionfi ci resta piuttosto nella memoria una sua famosa stecca, per tutto il gioco di sentimenti che rivela. Il 28 marzo 1810, dovendo cantare a Compiègne dinanzi a Maria Luigia appena arrivata in Francia, la Grassini stonò. Racconta l'episodio J. de Norvins, al seguito di re Girolamo, e ci par di rabbrivire, come i cortigiani allora presenti, a leggere dell'effetto che ebbe su Napoleone quella stonatura: l'Imperatore abbandonò bruscamente la sala e, per rifarsela con qualcuno, si mise a strapazzare il generale Morio, grande scudiero di Vestfalia. «Qu'êtes-vous? — Grand-écuyer. — Grand-écuyer, ministre, général, lieutenant-général! Qui vous a donné ces étoiles?... Vous déshonorez l'épaulette... Quittez vos épaulettes!... Vous êtes un lâche!». Dalla sala giungeva il canto della Grassini, che s'era ripresa. Ma quella stonatura aveva rapito Napoleone all'incanto della musica; dinanzi a sé non aveva più una divina voce, ma una debole donna gelosa, la donna che una volta era stata sua amante; e qual tempesta non dovette provocare nello spirito di lui questo brusco richiamo, lì accanto alla sua giovane sposa di sangue illustre, per la quale credeva di poter abolire tutto il suo passato d'uomo della Rivoluzione?

Ma non solo c'è nel mio salone un busto «di chi canta»; ci sono anche due busti di marmo assolutamente muti circa la loro identità, d'un ufficiale in uniforme probabilmente inglese, e d'una dama dall'elaborata pettinatura Impero, assai più notevole del suo volto poco avvenente, già nella collezione Primoli: e questi due piccoli busti della stessa altezza si trovano accanto, quasi fossero uniti da un matrimonio postumo, sul *secrétaire* dietro la mia scrivania. Si presenta ovvia l'idea di domandarci che discorsi terrebbero tra loro se fossero dotati di favella; come possiamo immaginare lo stupore, se potesse esprimerlo, d'un busto ancor più anonimo, di legno dipinto questo, che si trova sul clavicordo tra le due finestre su Piazza Ricci.

È un busto di giovinetto del principio dell'Ottocento che per tecnica e colorito discende dalla tradizione toscana quattrocentesca: ultimo rampollo d'una nobile stirpe di scultori e d'intagliatori in legno. Lo trovai da un antiquario di Montepulciano e l'acquistai per poco, vedendovi un curioso documento di un gusto conservatosi vivo per secoli. Il giovinetto dallo sguardo estatico, in giacca verde bottiglia con bottoni dorati, una giacca d'uniforme, mantello su una spalla, e *jabot* ricadente sul petto, una volta che giunse a Roma, trovò d'incanto un copricapo che, si direbbe, aveva perduto, tanto a pennello calzava la sua testa l'elmo di dragone di Francesco I d'Austria che io avevo collocato sul clavicordo qualche tempo prima. Quell'elmo, nonché a me, che ho la testa piuttosto grossa, non andava a nessuno, uomo o donna, a cui lo provai; pareva adatto soltanto a qualche giovinetto, e probabilmente per un giovinetto fu fabbricato, sebbene non si possa essere proprio sicuri, data

la scarsa capacità cranica di molti militari. Con l'elmo, che manca della ciniglia che ne guarniva la cresta, s'accompagnavano una *sabretache* a fondo rosso con i ricami d'argento intorno al monogramma di Francesco I, e una scimitarra dall'impugnatura d'osso: pendono di qua e di là del quadro militare che, come dirò, si trova a questa parete.

Dicevo dunque che la biblioteca bianca e oro è il primo mobile che si presenta a chi entra nella stanza; ma se è sera, ed è illuminata soltanto l'alcova ricavata nella parte centrale inferiore della biblioteca, allora si ha un effetto simile a quello di chiesa buia con la sola abside in luce col suo aitar maggiore. Nell'alcova spiccano molti piccoli quadri sopra un sofà sul cui dorso è ricamato, su fondo giallo carico, un motivo di due cigni in atto di reggere un festone di fiori al disotto di una testa di donna sormontata da una civetta: motivo ricavato da un fregio della Sala della musica nell'Hôtel Beauharnais a Parigi, a sua volta derivato da un sopraporta in bassorilievo di Lhuillier su disegno di Belanger.¹⁵ Quando io disegnai questo mobile ad alcova, feci fabbricare (arrossisco quasi al pensiero) anche il sofà adatto per quel vano, e doveva essere bianco e oro, come il mobile. Questa parrà un'insospettabile eresia in uno che, come me, nel 1934, cioè all'epoca di questa «fabbricazione di mobile antico» (proprio quest'insegna d'artigiano si legge mi sembra a Saluzzo), aveva già mobili così importanti da imporgli un criterio di selezione piuttosto esclusivo. Ma a quell'epoca gli antiquari erano tutt'altro che ben provvisti di mobili Impero; la voga per quello stile stava appena nascendo, e mentre di *secrétaires* se n'è trovati sempre, i bei sofà erano

stranamente introvabili. Si vedevano in giro sofà Luigi Filippo, soprattutto quelli del tipo che volgarmente si chiamava sdraia o *dormeuse* e che la pretesa degli antiquari ribattezzava pomposamente coi nomi di «agrippine» e «paoline», mobili siciliani e napoletani, denunciati dalla fascia fittamente scanalata, imitazioni nostrane del tipo di sofà che dominò nello stile Regency, poiché in Sicilia lavoravano maestranze educate al gusto «inglese». Codesti sofà, molto lunghi, forniti di spalliera solo da un lato, sostenuti da gambe di solito tozze (l'antiquario Arduini, che ne fece incetta, li rendeva più aggraziati sostituendo i loro pesanti piedi con altri elegantemente inflessi), non erano affatto indicati per riempire l'alcova, per la quale ci voleva un vero e proprio divano. Sicché, sul modello di mobili bianchi e oro riprodotti nel volume sullo stile Impero di Egon Hessling, ne feci fabbricare uno allo stesso falegname che fabbricò la biblioteca. La forma riuscì abbastanza aggraziata, ma le dorature delle due fiancate erano così rozze, che non so ancora capacitarmi di come io possa averle tollerate per più di dieci anni; forse perché erano poco in vista, mentre spiccava il ricamo che occupava tutto il dorso del sofà.

Questo ricamo fu fatto in casa, a punto in croce, e prese almeno un paio d'anni; l'iniziò mia moglie, dopo che io ebbi ridotto a misura il disegno ricavato dal pannello dell'Hôtel Beauharnais, e suggerito i colori (più tardi, visitando di persona quel palazzo parigino, m'accorsi con lieta sorpresa di aver quasi sempre messo i colori dell'originale, che avevo copiato da una fotografia in bianco e nero). I nostri primi anni a Palazzo Ricci furono anni di pace e d'idillio; io non avevo tanto da fare come in

seguito, e mia moglie, che allora sembrava amare la casa e la quiete (ma era solo una fase di acque chete di cui non sospettavo neanche la minacciosità), soleva indugiarsi a ricamare mentre il gorgoglio della fontana nel cortile riempiva solo il silenzio. È un gorgoglio che fa pensare a quello che s'ode nel *patio* delle case della Spagna moresca, un gorgoglio che parla d'Oriente, d'indolenza, di dolcezza di ore vuote di ginecei; a quell'epoca d'idillio mia moglie era la donna del Nord che s'abbandonava al fascino della nuova vita nel Mezzogiorno, la sottomissione le pareva dolce, e l'applicazione al ricamo ne era come un simbolo esterno, essa legava i punti come le donne d'Oriente portano le armille alle caviglie, catene simboliche, e il ritmo di quello zampillo d'acqua che ricadeva nel sarcofago antico del cortile annullava il tempo in un sussurro quasi di preghiera. Le gocce d'acqua erano come i grani del rosario d'ambra che gli orientali fan passare e ripassare tra le dita per abolire il tempo e calmare ogni agitazione in una pazienza estatica. Forse abdicai al mio posto d'uomo per primo, il fatale giorno quando, non soddisfatto del modo in cui mia moglie aveva ricamato una rosa, pretesi disegnarglielo io. Siccome mi riuscì di fare una rosa meno simile a un cavolo di quanto non fosse la sua, m'inorgoglii, e mi tradii come il gallo della favola, che per dimostrare di possedere la voce forte come quella del padre, offerse il collo alle zanne della volpe. Tradii qualcosa di femminile in me, come c'è in ognuno che abbia senso per le arti, e forse così quel giorno il mio prestigio fu scosso. Ma, una volta scoperta la mia abilità, fu come aver scoperto la dolcezza d'un'inclinazione viziosa. Mi raccontava il mio istruttore alla guida dell'automobile, durante una delle gite del mio

tirocinio, di essere stato al servizio d'un principe egiziano che aveva molte donne, e una di esse, una greca, s'incapricciò dell'autista e, nell'abbandono voluttuoso, gli chiese di flagellarla, e a lui da principio ciò ripugnava, ma poi scoprse che ci provava un piacere che lo riempiva di paura, e fuggì, fuggì per non secondare un'inclinazione segreta che aveva fino allora ignorata. Io non avrei dovuto aiutare mia moglie al ricamo; l'idea d'un uomo che ricama, foss'anche il re di Svèzia (Gustavo V, che si dedicò a quell'arte), provoca incredulità e fa sorridere. Ma io, cieco nell'animo, aguzzai gli occhi alle maliose lane, e del ricamo del sofà eseguii la testa di donna sormontata dalla civetta (del modo nodoso e confuso in cui riuscì quest'ultima non son davvero orgoglioso), e molto del fregio di foglie e fiori, ripreso da quello del tappeto Aubusson della sala, che fa da cornice al motivo dei cigni e del festone (anche molti fiori di questo festone sono opera mia). Aggiungerò, a mio completo disdoro, che l'arte d'Aracne tanto mi piacque, che oltre al dorso del sofà eseguii la copertura di tre sgabelli, su disegni ricavati dal volume di Ernest Dumonthier sulle stoffe dell'epoca napoleonica. Nel ricamo avevo trovato quel piacevole rilassamento dall'attività intellettuale che da ragazzo trovavo nel dipingere.

Poiché anch'io, come il filosofo Spirito, da ragazzo mi dilettao di pittura; così aveva fatto anche mio padre, la cui scatola di colori a olio era una delle poche cose di lui (insieme a certe inutili carte di famiglia, e al fascicolo d'un processo archiviato) che eran rimaste dopo la sua morte. E coi colori di quella scatola io copiai da ragazzo alcuni dipinti (anch'io ricavandoli talvolta da riproduzioni in cartolina!),

il castello di Chillon (come aveva fatto mio padre che, vivendo in Svizzera, s'era affezionato a quell'ambiente, e ripeté in parecchi quadri e quadretti quel castello e la cappella di Guglielmo Teli), una romantica villa sul mare, d'un imitatore di Böcklin, una Venere Anadiomène di Ettore Tito, e, più ambizioso sforzo, un celebre quadro di Watteau alla Pinacoteca di Dresda che trovai riprodotto a colori in un volume della *Storia dell'arte* di Springer-Ricci. Quest'ultimo è ora appeso nella stanza della domestica, ma quando, in casa del mio patrigno, era collocato in luogo meno umile, un antiquario un giorno ci si accostò come un can da punta in presenza della selvaggina, per distaccarsene subito che si fu reso conto da vicino come l'esecuzione del quadro fosse quella d'un dilettante. I miei sogni pittorici s'infransero contro la Rocca Malatestiana di Cattolica; ché in una delle mie villeggiature colà mi provai a dipingere dal vero, e scelsi come tema proprio quel piccolo castello, rimanendo così mal soddisfatto dell'esecuzione, che decisi di metter via i pennelli per sempre.

Mio padre, invece, per tutta la sua breve vita dovette coltivare il *hobby* della pittura, tanti quadretti restavano di lui, alcuni rimasti poi in possesso della seconda moglie del mio patrigno; ripeteva spesso gli stessi soggetti, e credo che ne donasse agli amici. Quante volte avrà dipinto il castello di Chillon! E la guglia della chiesa di Montreux, che spiccava disegnata minutamente e scolasticamente contro un cielo celeste senz'aria. Un tema più raro era la veduta d'un angolo del Pincio, con San Pietro nello sfondo (i particolari della cupola erano riprodotti in miniatura, senza alcun riguardo per la distanza e l'effetto atmosferico), e in primo

piano un vaso del piazzale del Pincio e una balaustrata di pietra, che gli dette molto da fare e non gli riuscì di portare a compimento perché, mi osservava mia madre con voce sommessa, quasi misteriosa, allora «era già malato». Stento a conciliare quel *hobby* artistico con l'uomo in redingote, cilindro e cravatta bianca appoggiato alla ringhiera di una delle terrazze della Torre Eiffel, che mi sta davanti in una fotografia (*Souvenir de ma visite à la Tour Eiffel, Neurden Frères*) dai colori giallino e viola scuro, i colori delle viole del pensiero con le quali le vecchie fotografie hanno in comune di rimanere riposte, come quei fiori tra le pagine dei libri, per anni ed anni finché un giorno le si riscoprono e danno un tuffo al cuore. In un'altra fotografia mio padre ha una barbetta a punta, ed è con un gruppo d'amici svizzeri vicino all'ingresso d'un'osteria con pergola nella periferia di Roma (ogni domenica facevan passeggiate), in un'altra, coi soliti amici, è presso l'Arco di Tito, e ce n'è pure una di lui giovinetto a Montreux, e un'altra in uniforme militare, e in tutte si notano gli occhi dalle palpebre strette e un po' mongoliche, e le narici dilatate come le mie. Sì, forse, penso guardando la fotografia del giovinetto, avrebbe potuto essere pittore, e invece fu impiegato di banca. E io avrei potuto essere avvocato, ma mi ravvidi in tempo.

Quel ricamo del sofà, a cui s'aggiunse il fregio del sedile, eseguito in Inghilterra dalla madre di mia moglie, un motivo tre volte ripetuto di rose stilizzate ai lati d'una losanga centrale occupata da una farfalla, fu poi trasportato sul presente sofà, un semplice divano di mogano del tipo definito *Paphos* nel repertorio di La Mésangère: la spalliera è affiancata da due montanti che terminano in teste dall'acconciatura egizia, i

braccioli han sul davanti una mostra di mogano decorata da una rosetta nella parte superiore circolare; in corrispondenza delle rosette sono i piedi leonini del mobile: questo mobile faceva parte dell'arredamento della casa ove abitò il generale La Fayette. Tra il sofà e i quadretti dell'alcova è una balza di damasco con un motivo di gigli, di foglie d'oro, e di mazzetti di fiori bianchi su fondo blu, dell'epoca della Restaurazione.¹⁶

Alla stessa epoca appartiene il quadretto d'intagli d'avorio applicati su mogano ed ebano che sovrasta al centro quella balza di damasco. Nel mezzo, in un medaglione su fondo turchino, l'allegoria della Pace quale è descritta nell'*Iconologia* del Ripa: «Nella destra mano tenga una face accesa rivolta in giù che arda un monte d'armi postovi sotto». La pianta ai cui piedi è collocato il trofeo deve essere un olmo poiché «l'olmo è sempre stato tipo di Pace». Alcune delle lettere dell'iscrizione che sormonta la figura della Pace, *Redeunt Saturnia Regna*, sono cadute. La parte superiore del medaglione è attornata da due lunette coi simboli delle arti su fondo nero, al disotto del medaglione è una cartella contenente amorini d'avorio su fondo nero intenti alla vendemmia, alla pesca, a far bolle di sapone, e via dicendo; sopra questa cartella son due coppie d'amorini e, al centro, due colombe che si baciano, sotto la cartella tra minuti ciuffi di delicatissime foglie, la maschera del Tempo su un trofeo formato da una falce e da una tromba da cui esce un filatterio con le parole: *Omnia Vertit*. Nel riquadro di legno nero, ai lati, fregi d'avorio con fiori, frutti, amorini, simboli dei mesi e del sole e della luna, e in alto e in basso, di nuovo piccoli medaglioni d'amorini fiancheggiati

da cornucopie; agli angoli, in riquadri d'avorio, quattro teste d'animali di color marrone, ciascuna in un cerchio di foglie rosse: un cammello, un leone, un cinghiale e un lama, allusive alle quattro parti del mondo. Codesto lavoro è certamente di quei *tours de force* di microscultura in avorio per cui fu meritatamente celebre Giuseppe Bonzanigo di Asti, e dovette essere eseguito, come un altro che si trova al Museo Civico di Torino,¹⁷ in onore della Restaurazione Sabauda del 1814-15.

Sopra a questo quadretto è una pagina di ventaglio derivata da un'incisione di Pinelli per illustrare l'*Eneide* (1811). Mostra Didone ed Enea abbracciati, presso due genietti, quello dell'Amore che leva la face fiammeggiante e trionfa su quello della Fedeltà (accompagnato dal cane emblematico) che volge a terra la sua fumosa. Corrisponde ai versi del libro IV (versione di Clemente Bondi):

Alcun riguardo

Già più non ha, né d'occultar più cerca

Furtiva l'amor suo; moglie si chiama,

E con tal nome il fallo suo ricopre.

Ci sono varie miniature in quest'alcova. Una, piuttosto grande, di Charles Étienne Le Guay, ritrae Mademoiselle Mercier e Madame Le Guay, biancovestite (il bianco, come sovente nei ritratti dell'epoca Impero, riceve risalto dal rosso del mantello), una bruna, l'altra castanea, in atto di collocare un fiore in un erbario che la bruna tiene aperto sulle ginocchia, mentre son sedute all'ombra di alberi annosi. Un'altra miniatura, dell'austriaco Karl Hummel, presenta una dama velata, simile a sacerdotessa antica, che cinge col braccio una statuetta di

Thanatos¹⁸ che estingue la face riversa su un cippo: due roselline sono ai piedi di questo genio alato, tributo di una precoce vedovanza. Un gruppo di bambini, di G. Sacco, dall'aspetto imbambolato e clorotico, rasenta la caratterizzazione caricaturale, come spesso accade nei pittori minori del periodo Biedermeier, così legati alla rappresentazione esteriore, quasi catastale del mondo. Ma tra le miniature si distinguono per l'eccellenza dell'esecuzione (e quando si posseggono miniature di tal qualità bisognerebbe non raccoglierne altre se non di pari eccellenza) un ritratto di rosea giovinetta dai capelli neri adorni d'un diadema di turchesi, vestita d'un abito bianco dallo scollo orlato di pizzo, altocinta con uno stretto nastro celeste, opera di Nicolas-François Dun (1764-1832)¹⁹ che molto lavorò a Napoli, alla quale una cornice di granati, che s'armonizzano cogli azzurri del ritratto, conferisce un'insolita preziosità; un altro ritratto femminile di Dun, pure in cornice di granati e proveniente dalla stessa famiglia, e qui la donna dai capelli castanei e dalla carnagione delicatamente rosea ha un abito di velluto nero a cui dà risalto un mantello rosso, e un cappello nero con penna di struzzo; e soprattutto un doppio ritratto di Christophe Guérin, un dittico piegabile a libretto, col dorso *églomisé* in turchino con gli stemmi sotto corona di marchese e i monogrammi della coppia. Per appenderlo alla parete io ho messo questo dittico in una cornice Impero sormontata da un'aquila, espediente di cui non son troppo convinto io medesimo. Su un fondo celeste tenero spiccano la donna in una leggera veste bianco altocinta, e un ciuffo di capelli neri ricadente sulla guancia sinistra, e l'uomo, un

ufficiale in un'uniforme bruno-rossiccia con l'alto bavero e il petto di colore avana filettato di rosso; il volto dell'uomo è giovanile, e le sue fedine di color castagno escon di sotto una capigliatura bianca, quasi fosse incipriata parrucca. Una replica di questa miniatura, ma in due separate cornici ovali, figurò in una vendita viennese del dicembre 1930,²⁰ dov'era così descritta: «Busto di una dama in un vestito Impero bianco e di un ufficiale coi capelli incipriati, francese, circa 1800». Il ritratto della donna è identico a una miniatura del fratello di Christophe, Jean Guérin, che figurò all'Esposizione della Miniatura di Bruxelles nel 1912,²¹ dove il personaggio è identificato con Madame Récamier, ma senza fondamento, come spesso avviene per le miniature i cui trattatisti son di solito dei dilettanti,²² e del resto il monogramma *églomisé* reca le lettere H e P intrecciate, e, come ho detto, gli stemmi sono sormontati dalla corona di marchese: uno degli stemmi ha una banda orizzontale con tre uccelli volti a destra, due nel campo superiore e uno nell'inferiore, l'altro ha un leone rampante volto a sinistra. Un esperto di araldica forse potrebbe venire a capo di questo problema che una mia inesperta consultazione dell'*Armorial général de France* di D'Hozier ha lasciato insoluto.

Si trovano anche in quest'alcova due vedute spagnole di Giuseppe Canella, datate 1827, due piccole vedute di Pietroburgo simili a quelle di Vienna di Balthasar Wigand che si trovano su tanti ninnoli di madreperla dell'epoca Biedermeier,²³ ma soprattutto due gruppi di famiglia, genere di composizioni di cui sono particolarmente vago per l'*ethos* che da

esse emana: gruppi di famiglia in cui l'ambiente ha larga parte, sicché potrebbero anche definirsi pitture d'interni con macchiette. Non sono opere di grandi pittori, ma di pittori pazienti, la cui pazienza, si direbbe, vien premiata alla fine col captare alcunché di poetico al di là delle loro stesse intenzioni: come la ripetizione puntigliosa d'un certo ciclo di preghiere, fatte con spirito di umiltà devota, merita alfine la discesa della grazia. Mi vien fatto di ricordare un passo d'una lettera di George Meredith a Jessop:

PITTURE D'INTERNI

«Tra il realismo e l'idealismo non c'è conflitto naturale. Questo completa quello. Il realismo è la base della buona composizione: richiede studio, osservazione, dono artistico e (in coloro che posson fare di più) umiltà. I piccoli scrittori dovrebbero essere realistici. Almeno così farebbero opera solida. Affliggono il mondo perché voglion tentare quel che non è concesso che ai nobili artefici. Un gran genio deve necessariamente impiegare mezzi ideali, perché una concezione vasta non può essere messa corporalmente dinanzi agli occhi, deve essere suggerita. L'idealismo è una atmosfera i cui effetti grandiosi sono ottenuti attraverso a una serie d'illusioni, che sono illusioni pel nostro senso interiore solo allorché è divorziato dal fondo realistico. Deve esserci esclusione dell'uno dall'altro? L'artista che fa così, è incompleto. [I grandi] ci danno la terra, ma è la terra con un'atmosfera».

Quel che si dice qui degli scrittori vale anche per i pittori. I piccoli pittori dovrebbero essere realistici. È perché furono realistici che i piccoli pittori olandesi hanno una loro validità assoluta. Essi ci danno la terra, il gusto della terra e delle belle cose terrene, stoffe, fiori, interni; ma anch'essi ci danno un'atmosfera, non così universale come quella dei grandi pittori, ma pur tuttavia una *Stimmung*, fatta di cose concrete e dell'aura di affetto di cui le circonda lo spirito dell'uomo. Vermeer porterà a un livello universale quello che in Pieter de Hooch è spesso solo una sommessa poesia della presenza delle cose.

Nel periodo neoclassico poi si salvarono molto più spesso i piccoli pittori che aderirono al reale, che non gli aspiranti alla grandezza «che vollero tentare quel che non è concesso che ai nobili artefici», e perfino più che non i nobili artefici che ubbidirono a un concetto accademico del bello universale; ed è ben noto l'esempio di Ingres, tanto efficace nei suoi ritratti aderenti al reale, quanto fiacco in composizioni come l'*Apoteosi d'Omero*.

Uno dei miei quadretti rappresenta la famiglia Borghese nella casa che occupava a Borgo Pinti in Firenze nel 1828. Una giovane donna in blu conduce un bimbo con un mazzo di fiori a una donna più anziana, vestita di giallo, seduta su un sofà tra due giovinetti che pure le han recato fiori. Si sanno i nomi: Adele de la Rochefoucauld Borghese è la donna anziana, Maria Luisa, che andò sposa a Henri de Rochechouart Mortemart, è sua figlia, i ragazzi sono il principe Marcantonio Borghese, il principe Camillo Aldobrandini, il duca Scipione Salviati. Ma non è dato cogliere l'espressione dei

volti, ch  le figure non son pi  di macchiette che animano la camera parata di tendaggi bianchi, bianche la coperta del letto e le tende del baldacchino e delle finestre, bianca la copertura del lungo sof  dove   raccolto il gruppo di famiglia, bianco il marmo del caminetto, su cui   posato un orologio dorato sotto la sua campana, mentre dal soffitto pende una lampada di vetro opaco.   un quadretto modesto, eppure rende, ancora a pi  d'un secolo di distanza, il sapore dell'ora e dell'evento. Mi   tanto piaciuto che per esso ho mancato perfino alle regole della cavalleria: l'acquistai nel 1954 alla vendita della successione di Alys Borghese, quando pareva che gli eredi (una quarantina, sembra) se ne fossero disinteressati; pi  tardi uno di questi eredi mi chiese di venderglielo, e io consentii solo a che lo facesse copiare.

L'altro quadretto   una replica, evidentemente dovuta alla stessa mano, dell'acquerello d'un interno della Reggia di Napoli che il conte G. B. Spalletti ha riprodotto nei *Souvenirs d'enfance de la comtesse Rasponi fille de Joachim Murat* (1929). Un passo di questi ricordi c'illumina sul soggetto della pittura:

«Questi piccoli ricevimenti avevan luogo nella sala da biliardo o in quello che si chiamava il *grand cabinet* della Regina. Nulla era incantevole come la disposizione interna di quest'ultima camera. Il quadretto dipinto da Monsieur Clarac, che si trova nella mia stanza da letto, la rappresenta assai fedelmente, ma non pu  darne tuttavia che un'idea molto imperfetta. Il fondo di questa sala dove si trovava lo scrittoio di mia madre era tutto di specchi e dava sulla famosa terrazza che, insieme con la veduta del golfo, si rifletteva all'infinito su quelle pareti di cristalli. La Regina dava udienza in questa camera, ma nonostante l'incanto della vista, non vi soggiornava abitualmente».

Clarac che, prima d'acquistar fama come conservatore delle antichit  del Louvre, fu precettore dei figli di Murat dal 1808 al 1813, ha

dipinto la regina Carolina seduta al suo scrittoio; sospesa la lettura d'un libro che tiene semichiuso nella destra, ella ci volge la schiena per guardare i suoi quattro figli che si ricreano in terrazza. Biancovestita, con la cuffia nel dipinto ad acquerello, in capelli nel quadretto a olio, la Regina siede nel grande vano della finestra dalle pareti speculari che una bianca tenda separa dal resto della stanza in ombra. Al di là della terrazza, con la sua ringhiera e i suoi vasi decorativi, i monti della penisola sorrentina e Capri si profilano rosei sul mare d'un celeste tenero ove passano due vele bianche. Su una seggiola della stanza, presso la tenda della porta a sinistra, è posato il cappello militare di strana foggia, la *czapeczka* d'uno dei figli di Murat che vediamo correre sulla terrazza. A destra, sulla parete a strisce bianche e azzurre, appare nell'ombra la metà d'un quadro in cui riconosciamo *l'Educazione di Cupido* del Correggio.

Una variante di questa composizione può vedersi in una miniatura del generale MacDonald (marito morganatico di Carolina Murat) di proprietà della contessa Murat, riprodotta in *Lettres et documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat* a cura del principe Murat.²⁴ Son diversi i soprammobili sul tavolino, alla cartella posata in terra s'è sostituito un cestino Biedermeier, e soprattutto diverso è il soffitto, che nella miniatura mostra una teoria di danzatrici che si tengon per mano, mentre nei quadretti del Clarac è occupato da una serie di medaglioni di donne celebri (Madame de Sévigné, Clotilde de Suzville, Madame du Châtelet, Marie Thérèse) intramezzati da figure di Vittorie coi piedi posanti sul globo. Come fosse effettivamente il soffitto di questa

stanza, non possiamo accertarcene da una visita oggi, poiché dopo l'incendio del 1837 la decorazione delle stanze fu cambiata in quel pesante e uniforme fregio di stucchi dorati su fondo bianco che si vede tuttora.

Periodo più triste per mio sopralluogo non potevo scegliere di quel maggio 1945 allorché la Reggia di Napoli era stata trasformata in un labirinto di club militari delle forze alleate. Rileggo le mie note di quel giorno:

«La mattina della domenica con Negro²⁵ (27 maggio 1945) al Palazzo Reale per vedere le stanze che corrispondono ai miei dipinti di Clarac e di Montagny.²⁶ Da principio crediamo che si trovino nel club inglese. Ricerca di un capitano Berryman che dirige il club. Il portiere, di Empoli, ci parla dei figli prigionieri. Troviamo la segretaria del capitano Berryman. Per la scala c'è uno stuolo di ragazze napoletane tutte vestite allo stesso modo, con taglieri che caricano di pane a un autocarro all'ingresso. I soldati inglesi scambiano frizzi con loro. Pare una scena da operetta. Le sale le hanno adattate così bene all'inglese, che gli stucchi bianchi e oro paiono quelli di un Lyons. Peggio, gl'inglesi hanno dato una mano di calce a un soffitto del Seicento, la sola cosa di qualche valore che rimanesse nella Reggia. Ma quando facciamo per andare nell'ala del palazzo che m'interessa, troviamo che hanno murato la porta. L'ala è invece sede del Comando del distretto militare. Nuovo giro per i cortili, c'è un posto francese, un *café maure* con scritte arabe. Questo palazzo insomma è diviso come una città cinese tra concessioni di varie nazionalità. Infine nella parte italiana, molto trasandata, troviamo le due ultime stanze che son proprio quelle che cerco. In quella dove sedeva Carolina Murat ora siede a un tavolo un vecchio colonnello».

Ma prima di quest'ultima degradazione (mi scusi il vecchio colonnello!) quell'angolo del Palazzo Reale di Napoli aveva conosciuto una metamorfosi Biedermeier di cui è documento un quadro a olio che una decina d'anni or sono mi capitò di vedere in casa del conte di Gropello, in Via Mercati 10, a Roma. Non più i chiari colori dell'Impero; dinanzi alla finestra calano due pesanti cortine, una violetta, l'altra

giallognola; il divanetto a sinistra, una *méridienne*, è sempre al suo posto, e il tappeto del tavolo sembra lo stesso, ma ne sono scomparsi tutti i leggiadri ninnoli, amorini reggispecchio, Grazie danzanti intorno a un candelabro; sul tavolo ora non c'è che un campanello, accanto al libro in cui la dama insinua le dita, e scommetteremmo che è un libro di preghiere. La dama è certo una della famiglia dei Borboni. Ha il naso di re Nasone, la fisionomia leggermente caprina. È in lutto, in un abito a coda accollatissimo: il nero sale in una gorgiera fin sotto il mento, scende nei polsini di merletto fin sulle mani: ben diverso dal leggero abito bianco di Carolina che lasciava scoperte le spalle e le braccia. In testa ha una gran piuma nera, simile a quella che portano i cavalli che trascinano il carro funebre. Si direbbe che anche il paesaggio, la vista del Vesuvio dalla finestra, partecipi di questo clima crepuscolare: è un paesaggio netto, piatto, senza magia. Pare che il bisnonno del conte di Gropello acquistasse questo quadro a Terlizzi, nelle Puglie, verso il 1850.

Quanto poi al quadro del Correggio che figura nel dipinto del Clarac e nel suo derivato, esso adorna anche la parete di destra della stanza raffigurata in un altro quadretto d'interno che ho collocato nel *boudoir*. Rechiamoci per un momento in codesta camera, accanto al salone, per vederlo. Ci appare una stanza analoga di forma a quella dipinta dal Clarac, con una finestra che guarda verso la stessa veduta del golfo: ma a sinistra, invece d'una porta, ha un'altra finestra; è dunque l'ultima stanza di quest'ala del palazzo, accanto all'altra (la penultima), come potei accertarmi nel mio sopralluogo. Nell'intervallo di tempo tra

l'esecuzione dei due quadretti dovette avvenire qualche cambiamento nella disposizione degli arredi, e l'*Educazione di Cupido* cambiò di posto. Élie Honoré Montagny, pittore della regina Carolina, che nel 1811 eseguì quest'acquerello preciso come una miniatura, ha riprodotto ogni minimo particolare di quest'altra stanza, i riflessi dei drappaggi di raso bianco che l'addobbano giro giro al di sopra dello zoccolo d'un rosso vinato, i rabeschi pompeiani del soffitto, le tazzine, le caffettiere, i vasi di porcellana che ingombrano le due tavole di marmo ai muri laterali, sorrette da antichi trapezofori: un Amore che tiene tra le mani un papero e un Persiano inginocchiato, con in capo il berretto frigio. Nel vano della finestra di fondo, anche qui un sofà e un tavolo coperto da un tappeto verde. Alla parete di fondo, al disopra di una consolle formata di frammenti d'un tavolo romano, ingombra anch'essa di vasi e di tazze e fiancheggiata da due alti tripodi, pende l'*Ecce Homo* del Correggio. Nel mezzo del gran tappeto, sul pavimento, tutto tralci di vite su un fondo vinato (i tralci sono ingenuamente eseguiti come se stessero ritti, e non appiattiti nella prospettiva), sorge una tazza di porfido su un sostegno di leoni monopodi. Fiori finti, a mazzi, a rosta, son disseminati per tutta la stanza; in una grande anfora apula posata per terra, nei vasi delle tavole e dei tripodi, e in quello, chiuso nella sua campana di vetro, collocato sotto il piano della consolle.

Cristallina nella sua nitidezza, questa camera in attesa di personaggi ha una sua eloquenza che commuove. Tanto più che possediamo il testo del dramma che ivi si svolse, riferitoci dai contemporanei: la duchessa d'Abrantès, i biografi di Madame Récamier: «La Regina

abitava a Napoli nella più incantevole delle dimore. Dalla sua camera da letto vedeva tutta la baia. La camera era arredata con un gusto squisito; era drappeggiata di raso bianco, e le pieghe della serica stoffa arrendevole s'armonizzavano mirabilmente col colorito bianco e roseo della sovrana». Un giorno del gennaio 1814 Giulietta Récamier fu introdotta in quest'appartamento, e rimase colpita dal pallore, dall'agitazione di Murat e di Carolina. Per conservare il trono Murat aveva stretto alleanza coi nemici di Napoleone. La drammatica intervista che ci è riferita non vorremo accettarla parola per parola; non giureremo che Murat dicesse proprio: «Mi chiameranno traditore, mi chiameranno Murat il traditore!»; non sappiamo se, condotta a quella finestra Madame Récamier che gli consigliava di restar fedele alla Francia, e mostrandole le navi inglesi entrate nel golfo, Murat dicesse proprio con voce alterata: «Vedete, tutto è finito!», come riferisce il Ballanche, o con voce soffocata dal pianto: «Ecco che la Francia mi saluterà col nome di traditore!», come gli fa dire Madame Lenormant. Ci basti cogliere il ritmo di quella scena, senza voler distinguere precisa-mente le parole, ci basti seguire i movimenti concitati dei personaggi, e fermarci su certi gesti che, appunto perché in apparenza poco significativi, i narratori non avranno elaborato con la loro fantasia: il gesto di Carolina che da una tavola riempie un bicchiere d'acqua di fiori d'arancio perché Murat la beva e si calmi, il gesto di Murat che s'allontana dietro «le pieghe numerose e ondegianti del raso che formava la portiera di tipo orientale dell'uscio della stanza».

I drappeggi sono composti e immobili nella stanza dell'acquerello; sulle tavole sostenute

dagli eleganti trapezofori si allineano le tazzine, i ninnoli, i vasi; dalla finestra sorride l'incantevole golfo. Pare un'eterna scena d'eliso. Così volle perpetuarla con amorosa minuzia il pittore. Gli abitatori di quella stanza hanno da tempo trovato la loro morte; un d'essi una morte violenta, sotto il fuoco d'un plotone d'esecuzione. Accanto alla porta della stanza è ancora appesa la chiave, come se il padrone l'avesse lasciata lì or è un momento, e il cordone del campanello attende la mano che lo tiri. Ma è come quando arriva alla Terra il raggio d'una stella che frattanto s'è spenta. Dell'addobbo magnifico più nulla è rimasto tra quelle mura. Il 12 luglio 1823 l'ex-regina di Napoli (che ora si faceva chiamare per anagramma contessa di Lipona) vendeva a un'asta Christie di Londra tredici pregevoli quadri, tra cui *l'Ecce Homo* e *l'Educazione di Cupido* del Correggio; li acquistava per duecentosettantamila cinquecento franchi il marchese di Londonderry, e da lui passavano, nel 1834, alla National Gallery. La statua d'Amore che tiene il papero entrò a far parte della collezione del principe di Salerno, fece una fuggevole comparsa al Museo Borbonico, poi si fermò a Chantilly. Il Persiano inginocchiato, che proveniva dagli Orti Farnesiani, si vede oggi al Museo Nazionale di Napoli. Ha il volto e le mani nere, di quel marmo che si chiamò «paragone»; e ci sorprende che nell'acquerello questa statua abbia un volto di giovanotto roseo e biondo. Degli altri oggetti d'arte meno illustri ignoro il destino; ma tale è stata la precisione del miniaturista nel ritrarli, che se s'incontrassero oggi in qualche museo, o presso una famiglia o un antiquario, sarebbe possibile riconoscerli.

Questi due quadretti raffiguranti sale della Reggia di Napoli al tempo di Murat, appesi in casa mia, sembrano come prolungarne magicamente l'estensione, sicché quelle stanze in miniatura in cui io non penetro che con la fantasia finiscono per essere non meno reali per me delle stanze vere e proprie. È come se aprissi una porta segreta nella camera dove vivo, e m'inoltrassi per l'ala d'un palazzo abbandonato, quasi in una mia seconda casa dagli ombrosi lacunari che non echeggiano più di voci umane. Nelle *Centuries of Meditation* del secentista Thomas Traherne si legge:

«Morte cose sono in una stanza che le contiene invano, a meno che esse siano oggettivamente nell'anima d'un riguardante. Il piacere d'una persona che ne goda è lo scopo per cui le cose collocate sono in un posto. Il luogo e la cosa collocata in esso essendo entrambi nella mente di colui che ne è spettatore».

Gli acquerelli d'interni come se ne dipinsero tanti soprattutto nella prima metà dell'Ottocento posseggono in modo particolare la virtù di far rivivere un ambiente nell'animo di chi li guarda, grazie alla diligenza con cui han riprodotto ogni mobile e ogni suppellettile, ogni minuzia dei tappeti e delle cortine, e il senso

delle luci e delle ombre nelle stanze. Si direbbe che con quella obiettiva diligenza abbiano captato l'anima delle cose, conservandole come un botanico un fiore in un erbario, o un entomologo una farfalla. O come quei fiori giapponesi di carta, che messi nell'acqua dispiegano un rigoglio insospettato nella secca festuca, o come il genio chiuso nell'ampolla nel racconto arabo, che giganteggia una volta che n'è uscito, così quei quadretti d'interni si dilatano nella fantasia del riguardante.

Nella biblioteca delle aquile e dei cigni ho una serie di riproduzioni a colori di tali quadretti d'interni, dalla collezione d'acquerelli di re Federico Guglielmo IV di Prussia (gli originali si trovano nella biblioteca del Castello di Berlino); ma nel 1955 a Vienna mi capitò d'acquistare una decina d'acquerelli originali, alcuni firmati da Pieter Francis Peters (1818-1903), altri da Wilhelm Dünckel (1818-1880), altri ancora, più tardi, da Fernand Pelez Senior (1820-1899): li custodisco in un lungo cassetto della mia scrivania. Quelle sale e quelle stanze, tali quali furono allorché ci vivevan dentro coloro del cui gusto esse erano uno specchio, mi sembrano vibranti di attesa, animate ancora da un calore umano, come un letto abbandonato appena da colui che vi ha passato la notte. Fughe di stanze e corridoi intravisti per le porte, e i quadri fitti sulle pareti, e i ninnoli, i busti, le statuette, le porcellane, i fiori sotto campana di vetro, spirano un'intimità che invano si ricercerebbe negl'interni che fan da sfondo ai ritratti. È l'assenza della figura umana, o la sua presenza solo come macchietta o manichino o come pittura in cornice alla parete, che fa sì che i mobili, le suppellettili, siano veramente loro le *dramatis personae*. I disegni dei tappeti e delle stoffe, i parati, le venature dei legni (ché tanta è la minuzia degli acquerellisti), i ricami dei parafuochi e degli sgabelli, i punti in croce nelle cornici, le monumentali stufe di maiolica, levano liberamente ciascuno la sua nota. Che un paesaggio di lago o di costa selvosa di monte s'affacci tra i molto drappeggiati cortinaggi delle finestre, e l'aria della stanza sembra farsi più attonita; se si potesse stender la mano nel fascio di luce che si proietta sul pavimento, par quasi che se ne sentirebbe il tepore. Tanto

conservano il gusto della loro epoca questi acquerelli, che diresti quasi che le porte e le finestre in essi raffigurate non fossero state più aperte da allora, e noi aspirassimo l'anima rimasta rinchiusa (il paragone è abusato, ma qui vien di proposito) come il profumo imprigionato in un'antica fiala.

Gli acquerelli di Fernand Pelez, un oriundo spagnolo (il suo completo nome era «Pelez de Cordova») nato a Parigi e operante sotto il Secondo Impero, sono più morbidi di quelli dei pittori d'interni della prima parte del secolo; in due che ho di lui, la figura umana è qualcosa di più di un manichino, e il riguardante ha l'impressione di essere introdotto in un salotto dove qualcuno leva il capo al suo arrivo, e tra un momento, forse, si alzerà per venirgli incontro. Un salone di stile rococò, del secondo rococò che fiorì nell'Ottocento, con molti stucchi e dorature, grandi specchi, e poltrone e divani tappezzati di verde e *capitonnés*, guarda su un verde parco per tre alte porte-finestre nel fondo. Tutto quel verde di stoffe e di alberi non ti abbaglia al punto da non vedere seduta dietro un tavolo tondo, pure coperto da un tappeto verde, una figuretta di donna vestita di grigio, che alza gli occhi da un album per guardare verso di te. La sua *toque* piumata e la sua giacca, secondo la moda d'intorno al 1860, son posate su una seggiola volante in primo piano; su una sedia bassa vicino al caminetto è posata una tuba con un paio di guanti. Nell'altro acquerello, che riproduce una stanza dalle pareti ricoperte da un parato rabescato e cangiante, con un monogramma (una N con svolazzi rococò) ripetuto ossessivamente (la stanza par quasi abbia pareti di maiolica, *azulejos* Secondo Impero, non interrotti da alcun quadro: i pochi quadri essendo posati sui mobili),

è un bimbo dai capelli rossi ricciuti che alza gli occhi da un libro illustrato e ti guarda. Quel parato ossessivo mi rievoca quello della camera da letto d'una signora anziana che abitava nell'appartamento sotto di noi in Via San Zanobi, prima che ci venisse la famiglia della sorella del mio patrigno: era un grifone come quello di Perugia in un'inquadratura geometrica, ripetuto per tutta l'estensione della stanza. Ora io ho la curiosa impressione d'aver dormito in codesta stanza, di aver visto quel parato spaventoso in una blanda luce notturna, come in un incubo, come se io fossi stato malato in quel letto, ma come può essere se quella non era casa mia? Forse fui mandato da quella signora nei giorni dell'agonia e della morte di mia nonna? È uno dei miei più misteriosi ricordi d'infanzia.

Non è firmato, ma pare della stessa mano del Pelez, un terzo acquerello, di una stanza da letto dalle pareti a strisce bianche e rosa, con mazzetti di rose sul bianco, ingombra di soprammobili, di carte su un tavolo a destra e di flaconi sulla toletta a sinistra, di immagini sacre, di rosari e di scapolari sopra il letto, con un particolare indimenticabile, una scala a chiocciola dalla balaustrata tappezzata di stoffa che ripete il motivo dei mazzi di rose alle pareti, e questa scala sorge in un angolo e scompare in un'apertura circolare del soffitto.²⁷ Questa stanza ti rimarrà più viva nella memoria di molte stanze il cui pavimento han calcato i tuoi piedi.

Un'altra stanza da letto,²⁸ di Dunkel, d'intorno al 1840, con una gran toletta Impero dorata nel mezzo, tappeto, cortine e poltrone

verdi, e un parato a motivi vegetali che fluttua come meduse in un mare pallidamente viola, è illuminata da obliqui raggi di sole attraverso a due grandi finestre a sinistra, e il sole batte contro la parete in fondo all'alcova, e sul gradino del letto; e ti vien fatto di fissare quella sfera di sole come se essa dovesse a poco a poco spostarsi sulla parete insieme col graduale moto delle lancette dell'orologio che tintinna sotto la sua campana di vetro sulla toletta. Non ti capiterebbe mai di sorprenderti a seguire lo spostarsi della luce in un quadro di paesaggio; segno è che nelle pitture d'interni l'illusione è più forte; come nelle cere è più forte l'illusione della palpitante carne umana. Forse è pei questa esasperata sete di concreto che mi piacciono le pitture d'interni e le cere.

Sulla *sofa-table* dinanzi all'alcova, un mobile Regency di legno di rosa, stanno vari soprammobili tra cui una figura egizia di legno bronzato che regge una lucerna d'argento (la figura ricorda la Fontaine de l'Égyptienne in Rue de Sèvres a Parigi, imitata a sua volta da una antica del Campidoglio) e un candeliere in forma di piede, di bronzo, simile a quello riprodotto alla tavola decima dell'opera del Piranesi su *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. Su una bacinella di smalto è dipinto il busto di Nelson in apoteosi tra le nubi, con corona d'alloro sospesa sul capo aureolato di raggi, e due bandiere britanniche ai fianchi; un'ancora, un rostro navale, un cannone e delle palle son disposti sotto la nuvola a mo' di contorno, e i fiori che ornano l'orlo della bacinella completano l'incongrua aria d'ingenuità virginale che ha quest'apoteosi di guerriero formidabile. Un bustino di Shakespeare che posa sui volumi

delle sue opere — busto e volumi di bronzo dorato — è lo stesso di quello che adorna il calamaio di Keats nella sua casa (ora museo) a Hampstead.

Questo mio giro per la casa rassomiglia un po' a una Via Crucis; a ogni stazione, una sua particolare preghiera. Ora dinanzi a questo bustino di Shakespeare che, pur essendo tutt'altro che bello, ha il pregio di ricordarmi, più che il sommo drammaturgo, il poeta che al principio dell'Ottocento attinse alla sua opera, come intingeva la penna in quel calamaio, mi vien fatto di meditare sul carattere dell'ispirazione di Keats, e sul suo rapporto con lo stile della *sofa-table* di legno di rosa su cui è posato quel bustino di Shakespeare.

IL POETA KEATS E LO STILE REGENCY

C'è una locuzione francese che ha trovato favore anche presso i nostri snob, *ça fait*, «fa», nel senso di «ha l'aria», detto d'una foggia, d'un ambiente, d'una manifestazione espressiva in genere. Se dico che il seggiolone goticizzante del principio dell'Ottocento riprodotto sulla copertina di *Regency Antiques* di Brian Reade (1953) «fa» Keats, e particolarmente Keats della *Vigilia di san-t'Agnese*, col suo arieggiare in modo un po' dilettesco lo stile ogivale e colla ricca copertura di velluto bruno-violaceo adorna d'un versicolore ricamo di seta «alla cattedrale», se dico che ciò «fa» Keats, sembro esprimere uno di quei giudizi approssimativi la cui vistosità non regge poi a un esame un po' più attento. Invece questa

constatazione d'un'aria di famiglia merita di essere approfondita, perché c'è di più in essa che un'elegante alzata d'ingegno.

Lo stile del tempo della Reggenza, ossia del tempo in cui Giorgio IV fu prima reggente e poi re (i primi trent'anni dell'Ottocento), è tornato di moda presso i collezionisti d'antichità e gli arredatori in Inghilterra e in America intorno al 1930, come lo stile Impero e quello della Restaurazione sul Continente, ed è stato sistematicamente illustrato in quel paese, che a differenza del nostro dà la dovuta importanza all'arte applicata, da Margaret Jourdain in *Regency Furniture* e, con maggior conoscenza degli ebanisti e dei processi tecnici, dal Reade. Lo stile Regency è ancor più eclettico dello stile Impero, da cui in parte deriva; nell'Impero la contaminazione si limita a elementi greci, romani, egizi e rinascimentali, mentre l'influsso gotico è trascurabile fino alla Restaurazione; nel Regency i motivi più disparati, gotici, settecenteschi, egizi, cinesi, persiani (le tipiche colonnine interrotte a metà da un elemento decorativo a forma di due calici accoppiati per le basi), si alleano ai motivi classici con una sbrigliata fantasia che ricorda quella del Piranesi delle *Diverse maniere d'adornare i camini* (1769). In verità, se si è esagerato l'influsso del Piranesi sul neoclassicismo francese, non si esagera affatto sostenendo un'affinità di spirito tra il mobilio Regency e quel volume di strambe invenzioni che, come tutti gli altri volumi del Piranesi, ebbe larga diffusione in Inghilterra (il testo del Piranesi è redatto in italiano, in inglese e in francese). Geroglifici adoperati come motivi decorativi, serpenti e creature chimeriche, mescolanza di linee rigide e di curve rococò,

sono caratteristici tanto dei camini del Piranesi quanto del mobilio Regency, e non è senza la sua importanza che fosse in stile egizio il Caffè degl'inglesi situato in Piazza di Spagna in Roma, che si trova illustrato nelle *Diverse maniere*. Laddove il più dotto dei disegnatori di arredamento Regency, Thomas Hope, si avvicina assai ai francesi Percier e Fontaine, pur con una sua predilezione per la rigidità egizia, altri e più popolari campionari di mobili (dello Smith, del Whitaker, dei Nicholson, del *Repository of Arts* dell'Ackermann), e soprattutto di propria fantasia gli stipettai, indussero a contaminazioni che talora giungono alla stravaganza piranesiana, come i sofà a forma di coccodrillo o di drago cinese, il servizio di divano e poltrone fatto dal Collins verso il 1813, in cui l'intrecciarsi delle code dei delfini e il gioco delle curve, specie nel divano, suggeriscono l'Estremo Oriente, e infine le seggiole alla Nelson, i cui elementi decorativi, canapi, ancore e delfini, fan pensare addirittura a simili decorazioni nello stile portoghese detto manuelino. Si aggiunga che Beau Brummel e il suo circolo introdussero il gusto per il *boulle*, che le lacche estremo-orientali e l'imitazione del bambù dettero talora aspetto molto esotico ai mobili, che l'uso dei legni marmorizzati come lo *Zebra wood* e il *Calamander wood* contribuì alla vistosità delle superfici, e si comprenderà quanto poco classico fosse in sostanza questo stile ibrido ed eclettico che pur conservava un'aria di famiglia con lo stile Impero. Con questo non si vuol dire che esso manchi di grazia e di felicità, che impediscono di definirlo, come si faceva un tempo, un *pastiche*.

Il classicismo di Keats è precisamente della stessa sorte; è un classicismo Regency, cioè

risultante da una contaminazione di elementi disparati che miracolosamente si fondono insieme meglio dei componenti dei camini del Piranesi e dei mobili della Reggenza. E non ce ne siamo mai tanto ben resi conto come leggendo le minute analisi che Robert Gittings ha fatto delle poesie scritte dal Keats in quell'anno compreso tra il 21 settembre 1818 e il 21 settembre 1819 che fu la sua repentina, miracolosa, ed effimera stagione di grazia.

Questo *John Keats, the Living Year*²⁹ fa per il Keats quello che *The Road to Xanadu* di John Livingston Lowes fece nel

1927 per Coleridge: con uno studio serrato di fonti, di allusioni, di circostanze della vita, di lettere, riesce ad avvicinare a tal segno la lente dell'analisi alle poesie, che ci par di assistere alla loro germinazione; emulando gli esploratori e i cartografi, il Gittings ha convertito in una regione conosciuta in tutti o quasi i suoi anfratti quella che prima era una designazione geografica un po' vaga e approssimativa. La vecchia ricerca di fonti dell'epoca positivista, caduta in disgrazia col crocianesimo, rinasce, vivificata dall'apporto d'una più sottile psicologia, nello studio del Gittings come in altri studi moderni di questo tipo (tra noi voglio ricordare quelli di Luigi Foscolo Benedetto su Stendhal e di Giorgio Melchiori sulla moderna letteratura inglese).

Keats era una lastra impressionabile, un camaleonte, assimilava istantaneamente e (ancor più sorprendente) con una prontezza da sbalordire restituiva gli elementi assimilati in una visione nuova in cui essi erano a stento riconoscibili. Si può pensare al nostro D'Annunzio, ma in D'Annunzio, una volta nota la

fonte, essa fa spicco nel nuovo testo, è senz'altro identificabile punto per punto. Non così in Keats, che di plagio non avrebbe potuto essere accusato mai. La sua fantasia, come la vera fantasia poetica, agisce allo stesso modo della fantasia dell'uomo ordinario nel sogno: gli elementi dell'esperienza quotidiana si ricombinano in qualcosa di strano, ma non soltanto di strano nella fantasia del poeta: c'è nel suo sogno ad occhi aperti una miracolosa coerenza, una ricchezza che rende prezioso il materiale non promettente.³⁰ Come disse Shakespeare in un famoso passo del *Sogno d'una notte d'estate*, il poeta «dimora e nome conferisce ad un nulla evanescente». Il Gittings ha per primo rintracciato le vestigia d'una donna, Mrs. Isabella Jones, che sull'ispirazione delle poesie del 1819 ebbe altrettanta se non maggiore importanza di Fanny Brawne. Fu lei che, prima che Keats conoscesse Fanny e ne divenisse il fidanzato, lo iniziò all'amore, e non soltanto platonicamente, a quel che pare³¹ (l'età della Reggenza era ben lungi dalla morigeratezza che sopravvenne più tardi). «Il poeta» scrisse di questo tempo il Keats a Richard Woodhouse < è la meno poetica di quante creature esistono, perché non ha identità — continuamente informa e riempie qualche altro corpo. Il sole, la luna, il mare, gli uomini e le donne che sono creature dell'impulso, sono poetici e possiedono attributi immutabili, ma il poeta non ne ha alcuno; non ha identità, è certo la più impoetica di tutte le creature di Dio». Non è mai se stesso, il poeta, è, aveva detto sopra, un camaleonte. E come in russo non si dice «io sogno», ma «sognare» è un verbo impersonale, *mniè snilos'*, «un sogno è capitato a me», così qui in sostanza il Keats vede nel poeta soltanto il succube

d'un'ispirazione che a un tratto viene ad abitare in lui grazie alla sua straordinaria, camaleontica ricettività.

L'avventura con Mrs. Jones (notate anche come è comune il nome della donnai), mentre dalla stanza accanto il vecchio O'Callaghan (i cui rapporti con la donna è facile congetturare quali fossero) poteva da un momento all'altro disturbare l'idillio, viene trasposta nel notturno appassionato della *Vigilia di sant'Agnese*, e perché il vecchio diventi Lord Maurice Lacey in una prima versione, e perché Keats diventi Porphyro, e perché ci sia nel poemetto una vetrata a colori, e ricca imbandigione di cibi, tutta questa tessitura di sogno è ricondotta alla sua origine dal Gittings, e l'ambiente di Chichester e la cappella di Stansted³² e un cuspidato abbaino della Vicar's Hall, e passi *dell'Anatomia della Melanconia* del secentista Burton, e tante altre rotte immagini e frammenti di vita quotidiana ci passano dinanzi agli occhi, e in essi riconosciamo stupiti i metalli eterogenei che saran fusi nel divino crogiuolo. Volta a volta Burton, Dryden, Dante tradotto dal Cary, Shakespeare, Spenser, Milton, Wordsworth, l'apocrifo chauceriano *Il fiore e la foglia*, i marmi del Partenone, una sala gotica, il dizionario del Lemprière...: effettivamente la poesia del Keats è un prodotto composito romantico sotto un'apparente classicità di forma, né più né meno del mobilio suo contemporaneo.³³ E chi a cuor leggero dinanzi al seggiolone pseudo-gotico del Museo Alberto e Vittoria esclami: «Come *fa* Keats!», dice una verità più profonda di quanto a tutta prima non sospetti. «Io non appartengo a una sola epoca, ma a parecchie» dice il seggiolone, e il poeta: «Io non vivo solo in

questo mondo, ma in mille mondi». In ciascuna età il microcosmo dell'artigiano ha una segreta rispondenza col macrocosmo del poeta.

A sinistra della biblioteca bianca e oro è un grande ritratto d'uomo seduto a un tavolo che si coglie d'infilata fin dall'ingresso della casa: si pensa a *Monsieur Rivière* di Ingres la cui posizione è stata imitata dal pittore, ma in senso inverso, forse perché egli aveva dinanzi agli occhi una stampa.³⁴ Il pistoiese Niccolò Monti (nato nel 1780), che ha firmato questo quadro nel 1830, facendo seguire la lettera E dopo la data (la sigla varrebbe Eleonora, la donna amata dal Monti: con essa il Monti avrebbe contrassegnati i migliori suoi quadri),³⁵ fu allievo del Benvenuti e dell'Accademia fiorentina, nel 1818 si recò in Polonia, nel 1820 a Pietroburgo e Mosca, nel 1823 era professore all'Accademia fiorentina. Dovette avere una certa notorietà al tempo suo, ma ciò non gli ha valso neanche una menzione *nell'Arte moderna* di Emilio Lavagnino.³⁶ Il ritratto, la cui identità rimane oscura, possiede la nobiltà e la pulitezza di composizione e di colorito comune a molti quadri di ritratto dell'epoca, alcuni dei quali, dovuti a pittori più noti, pur senza avere più pregio di questo, son ricordati e riprodotti nelle storie dell'arte. Io stesso del resto non mostrai di fare gran conto del pittore allorché acquistai il quadro a un'asta fiorentina nel 1932. Bandiva l'asta Ciardiello, e poiché nessuno faceva offerte, e Ciardiello faceva risonare il nome del pittore, io dissi: «E chi è Monti?». E lui, ostentando una scandalizzata meraviglia: «Non conosce Vincenzo Monti?». Con tutto ciò, non presentandosi altro offerente, acquistai il

quadro per duecentotrentatré lire, uno dei migliori affari che io abbia mai fatto.

Sotto al quadro di Monti è una veduta di Francoforte, di un non molto robusto imitatore del Constable (a destra la strada sulla riva solcata da carreggiate, gli alberi e la figura vestita di rosso denunciano il modello inglese, quale per esempio *The Leaping Horse*): a metà del ponte sorge una casa, di cui parla Goethe; oltre al Lungomeno si leva la torre rossiccia della cattedrale; una gran nube nera cala come un sipario sul cielo, secondo una delle formule pittoresche della pittura ottocentesca di paesaggio. Ai lati di questa veduta son quattro medaglioni con ritratti in profilo, di gesso, su fondo *églomisé* turchino, di Cesare Nesti fiorentino, eseguiti «dal vero» a Brescia nel giugno 1827: devono essere membri della stessa famiglia, non belli certo d'aspetto, che si fecero così ritrarre da un modesto artista dedito a un lavoro che una ventina d'anni più tardi passerà ai fotografi. La veduta di Francoforte con questi quattro medaglioni che la circondano è fiancheggiata a destra da un gruppo in terracotta policroma, Diana e Endimione, collocato su una *étagère* circolare, e a sinistra da una chitarra-lira di Gennaro Fabricatore di Napoli, fabbricante di liuti, chitarre e mandolini artisticamente intarsiati,³⁷ come appunto lo è questa chitarra decorata di palmette e viticci neri sul fondo bruno del legno. Quanto al gruppo di Diana e Endimione, di provenienza francese, è probabilmente nella tradizione delle celebri *terres de Lorraine* prodotte a Lunéville dallo scultore Cyflé: un gruppo di Venere e Adone di questo scultore settecentesco³⁸ mostra simile disposizione dei

personaggi, simile trattamento del terreno (ciuffi d'erba, tronco d'albero) su cui son seduti, e un cane accovacciato nel medesimo punto della composizione. Certo il mio gruppo non ha l'ariosa disinvoltura settecentesca di quelli del Cyfflé, che poi non sono policromi. Endimione è pesante e in atteggiamento penoso, come posasse pel fotografo, e Diana, seduta in posa leziosa, con una rosa in mano, guarda pure il vuoto con occhi dilatati: si pensa ai bulli e alle minenti del Pinelli, ma non credo che Pinelli possa essere l'autore di questa terracotta, assai diversa dalle altre di lui (né si sa che egli mai ne facesse di colorate). ³⁹

La chitarra posa sulla coda di un pianoforte Grotrian-Steinweg, coperto, come ho detto, da una delle rosse tende Impero: la nera mole moderna di questo piano è dissimulata e dalla tenda e da un seggiolino girevole dell'epoca della Restaurazione che gli sta davanti. A forza di stare tra mobili Impero, e a poca distanza da un clavicembalo, anche il pianoforte ha assunto un tono morbido e un po' gracile simile a quello degli strumenti antichi.⁴⁰ Alcuni soprammobili aiutano, con la chitarra, a rendere quest'angolo conforme con lo stile del resto della stanza: sul piano è collocata una fila di volumetti tra due teste egizie di bronzo;⁴¹ dinanzi è una lampada à *couronne* sostenuta da una Vittoria alata di bronzo nero; di tali lampade era fabbricante Chopin, Rue Saint-Denis 257 a Parigi: la corona, che sostiene la campana, è vuota all'interno e serviva di serbatoio al liquido combustibile che per mezzo di due tubi, che provvedevano un sostegno alla corona, alimentava la calzetta.⁴² Sul davanti son due canefore egizie di mògano, di squisito

intaglio francese, le cui canestre, di bronzo dorato, fungono da bocciuoli per le candele. Quest'angolo della musica si completa con un'arpa Érard, identica negli ornamenti a quella a cui s'appoggia una bionda dama vestita di velluto nero in una famosa miniatura di Aubry al Museo del Louvre, di cui si vede nella mia alcova una splendida copia contemporanea di Boismaurin-Lassaux, nome ignoto ai repertori d'artisti;⁴³ e con un leggio dalla colonna scanalata e incrostata di bronzo dorato, un bel mobile di stile Direttorio su cui è posato un leggiadro fascicoletto di musica rilegato in marocchino rosso col monogramma di Hortense regina d'Olanda, e con fregi di palmette e di aquile dorate.

Contiene *Douze romances mises en musique et dédiées au Prince Eugène par sa soeur*, titolo in lettere in parte romane, in parte gotiche, secondo il gusto eclettico dell'epoca. È un curioso documento di *style troubadour*, databile 1813; invero la prima romanza s'intitola proprio *Conseils à un jeune troubadour*, e mostra una dama in costume del Cinquecento, seduta su un gran seggiolone di velluto della stessa epoca, che reggendo con la destra una piccola arpa irlandese, appoggia la sinistra al braccio d'un guerriero con elmo piumato, corazza e scudo medievali: dietro la poltrona, presso la vetrata gotica un vaso cinese con fiori; più incongruo ancora, un bruciapfumi Impero sostenuto da cigni, su un piedistallo Impero, con festoni e cigni di bronzo dorato, arde in un angolo a sinistra; a destra una tenda fermata da un cordone a nappe nettamente ottocentesco s'alza su un corridoio dalle massicce mura gotiche che termina su una scala con una ringhiera di tipo gotico romantico, evidentemente di ghisa; il

guerriero ha baffi e pizzetto che posson ricordare Carlo I o anticipare Napoleone III. L'inventore di quest'eclettica litografia si chiama Lépaule. I versi detti dalla dama che ha nome Berthe ed ha ricamato «*le signe chéri de la foi*» sulla bandiera del trovatore che ha lasciato la lira per le armi, terminano col ritornello «*l'amour te récompensera*». La seconda romanza, *Nous*, illustrata da una zuccherosa vignetta di due innamorati (lui in costume di trovatore) che s'abbracciano al limite d'un bosco, presso un ruscello, contiene questi versi:

*Ah! que d'éloquence rassemble
Ce premier Nous, Nous des amours!*

La terza, *La Patrie*, comincia: «*Un troubadour quittant les rives de Provence...*», e quel trovatore lo vedi nella vignetta a fronte, tocco piumato e lira a tracolla, mentre traversa i campi al mesto ritornello «*de ma patrie*» (bis). La quarta s'ispira all'argomento della paziente Griselda (Griselidis) che un piumato cavaliere in costume dell'epoca di Francesco I scopre addormentata in un campo:

*Écoutez, gentes Damoiselles,
Écoutez aussi Damoiseaux,
Vaut mieux être bonne que belle,
Vaut mieux être loyal que beau.
Beauté passe, passe jeunesse,
Bonté reste et charme les coeurs...*

Dopo un'altra scialba romanza melanconica, *Il m'aimoit tant*, ricadiamo nello stile *troubadour* con *Honneur et fidélité*. L'autore della litografia è ancora Lépaule. Sulla soglia d'un castello medievale presso una foresta ove l'attende il paggio coi cavalli, un guerriero col cimiero piumato e completamente coperto

d'acciaio sotto una cotta di seta, s'accomiata da una dama vestita come quella della prima litografia, cioè «alla Maria Stuarda». A una musica «a tempo di marcia» s'accompagnano parole come queste:

*Il est Français, tendre, guerrier,
Mais à sa foi toujours me fie,
Car ne sera bon chevalier
S'il n'est fidèle à son amie.*

Lo stesso Lépaule, nella vignetta successiva, presenta una scena che doveva far risvegliare bruscamente i contemporanei dai sogni d'un Medioevo trovatorico languido e prode: in una landa di bianchi monti e di abeti carichi di neve, affondati nella neve fino ai ginocchi, marciano colonne di soldati francesi; in primo piano un maresciallo di Francia, il principe Eugenio, esorta un soldato caduto. A un ritmo «maestoso con brio» dicono le parole degli *Chevaliers français*:

*Les preux chevaliers de France
Trop loin de leur beau pays
Arrêtés dans leur vaillance
Par les frimats ennemis
Soupirant pour la victoire
Redemandent chaque jour
Et le printemps pour la gloire
Et le retour pour l'amour...*

Eran purtroppo vicini i tempi in cui la rima *gloire-victoire* doveva diventare desueta. Forse per questo se ne abusava all'indomani della disastrosa campagna di Russia. La ritroviamo nella romanza successiva in cui si torna alle consolazioni medievali: nella corte d'un castello cavalca uno squadrone di cavalieri recanti la

bandiera crociata, mentre dall'alto della scala li saluta la dama piangente: *Marchons à la victoire*:

*Français reprenons les armes
Déjà le printemps paraît
Semons partout les alarmes
Que l'ennemi soit défait.
Marchons, marchons tous à la victoire,
Ne perdons pas un seul jour,
Que l'amour guide à la gloire
Et soit le prix du retour...
Des soldats guidons l'audace
Et les efforts valeureux,
Le triste hiver sous sa glace,
Guerriers, n'éteint point vos feux.
Marchons, marchons tous...*

In *Conseils à mon Frère* Ortensia sulla soglia d'un portico di colonne ioniche fa un'allocuzione a Eugenio in uniforme di ussaro, che si appresta a raggiungere Napoleone che col suo stato maggiore a cavallo è fermo nella corte della nordica reggia (al di là del cancello, un villaggio teutonico ai piedi di alte montagne). La rima *gloire-victoire* non poteva mancare:

*Je sais trop qu'un chevalier
A l'honneur est tout entier,
Qu'il n'a qu'un besoin, la gloire,
Qu'un seul désir, la victoire...*

In *Vaillance et Prudence*, Lépaule ha raffigurato Ortensia, seduta in trono tra ampi cortinaggi, vestita del solito costume cinquecentesco con maniche a sboffi, mentre, tenendo in mano una lira riccamente adorna, guarda al di là d'una balaustrata gotica il ritratto di Eugenio⁴⁴ appeso alla parete:

La fleur des Preux loin de Lutèce,

*De ses exploits poursuit le cours,
Tandis qu'en proie à la tristesse,
Une soeur tremble pour ses jours.
Sur son luth pour charmer l'absence
Elle répète avec amour,
Sois vaillant mais que la prudence
Me garantisse ton retour...*

La figura di *Retour en France* rappresenta un lanciere che, legato il cavallo a una colonna in un portico, corre ad abbracciare la sposa, esprimendo questi sentimenti:

*Défendre et servir sa patrie
C'est l'honneur,
Revoir son pays, son amie,
C'est le bonheur.*

L'ultima romanza, *Hymne à la Paix*, rispecchia i tempi di stanchezza e di depressione della fine dell'era napoleonica:

*Fille du ciel, aimable Paix,
Viens calmer, consoler la terre,
Rien n'est plus affreux que la guerre,
Rien n'est plus doux que tes bienfaits.*

E la vignetta mostra una terra desolata da incendi e saccheggi, una famiglia implorante con le braccia levate al cielo dove, tra le nubi, spunta la Pace col ramoscello d'ulivo.

Dieci anni dopo, la persona a cui erano dedicate queste romanze fu colpita da una congestione cerebrale nella cappella del Palazzo Reale di Monaco. Ortensia accorse dall'Italia, e dapprima il fratello adorato parve rimettersi, sebbene i numerosi salassi e gli altri violenti rimedi adottati avessero indebolito il suo sistema nervoso al punto da non poter più dedicarsi a occupazione seria e costante. Ma il

suo riprendersi parve ridar vita anche alla sorella, che esprimeva così il suo stato d'animo con le frasi fatte dell'epoca:⁴⁵

«Quel temps heureux que ces quinze jours que nous passâmes ensuite en famille sur les bords du lac de Constance! Comme un malheur qu'on vient d'éviter ajoute des jouissances à la vie! Comme elle s'embellit de tout ce que le ciel nous laisse de bienfaits! Je puis dire qu'alors je sentais vivement le bonheur qui me restait; toute autre infortune avait disparu. J'avais craint de perdre mon frère, mon ami, mon soutien, et je le conservais! et il m'était rendu!... Remplie de sécurité, je partis pour l'Italie, et c'est là que je reçus l'affreuse nouvelle qu'il était retombé malade, et que, traité de la même manière (par la saignée qui une première fois lui avait été si contraire), doucement il sembla s'endormir... Il n'existait plus!».

Qualche anno dopo, quando ripassa per la Francia nel 1831,⁴⁶ Ortensia, stanca del viaggio, si decide a pernottare in un paesello. «Beata vita del villaggio» essa esclama, quel luogo ristretto diventa l'universo pei suoi abitanti, felice l'uomo che vive in mezzo ai suoi, e muore là dove è nato! Ortensia si ferma dinanzi a una misera locanda, il postiglione la consiglia di proseguire, ma lei vuol giudicare da sé, e si arrende alle vive sollecitazioni della locandiera quando vede nella camera che le vien proposta il ritratto del fratello rappresentato presso la tomba della madre:

«C'était un souvenir qu'il m'était doux de rencontrer, et auquel je devais trop de reconnaissance, pour ne pas passer par-dessus les petits inconvénients d'un mauvais gîte».

Ecco perché ho collocato non lontano dal libro delle *Douze romances*, alla parete accanto alla chitarra-lira, la stampa a colori del *Prince Eugène au tombeau de sa mère*.⁴⁷

Nelle sue memorie la regina Ortensia non si stanca di maledire il flagello della guerra, nella pace della sua dimora svizzera il suo passato le

sembra *un rêve affreux* (ce la immaginiamo in atto di riandare il passato dinanzi a un quieto scenario di montagne, come nel quadro, attribuito a Dalpin, che la mostra in un pergolato a Aix-les-Bains mentre contempla una quieta valle boscosa e lacustre); eppure senza la guerra e Napoleone né essa né suo fratello avrebbero gustato *tout ce que la fortune peut prodiguer de grandeurs*.

Tra le due finestre del salone ho messo trofei d'armi attorno a un quadro di soggetto militare, poiché, anche a non essere idolatri di Napoleone, come io non sono, non si può dimenticare che quella fu un'epoca in cui *gloire* rimava con *victoire*, un'epoca, come Proust faceva dire a Madame de Guermantes,⁴⁸ di «*inconfort de guerriers qui ne comprennent que la chaise curule et, au milieu du grand salon, croisaient les faisceaux et entassaient les lauriers*». Nel grande quadro militare, in un salone a colonne con panoplie dipinte a *grisaille* (simile a uno dei saloni di Palazzo Pitti) un maresciallo di Francia fa l'atto d'appuntare la legion d'onore (nella forma che aveva tra il 1806 e il 1810) sul petto d'un ufficiale di cavalleria; intorno fan cerchio nove militari di varie armi: alcuni sono aiutanti di campo, ma se è facile identificare un granatiere a cavallo coi suoi baffi caratteristici e un lanciere polacco con la sua uniforme bianca e rosa e la *czapeczka* piumata, tale era la varietà delle uniformi napoleoniche che soltanto un esperto potrebbe raccapezzarcisi. Ho tra i miei libri la *Collection des Uniformes des Armées françaises de 1791 à 1814, dessinés par H. Vernet et Eug. Lami* (Paris, Gide fils, 1822), repertorio lodato come attendibile, ma certo molto incompleto, ché delle uniformi del mio quadro non riesco a trovare che l'uniforme

verde scura con mostrine rosse di un ufficiale della cavalleria leggera, oltre a quelle poche che era facile identificare. Il quadro ha una sua solenne rigidità; la figura centrale col braccio alzato pel giuramento può far pensare al *Serment du Jeu de Paume* del David o agli *Adieux de Napoléon et d'Alexandre après la paix de Tilsit* di Serangeli (al Museo di Versailles); ma il tipo di figure legnute è simile a quello che si vede in un quadro di Schmidt al Museo Marmottan,⁴⁹ in cui Murat istruisce il suo aiutante di campo Francesco Pignatelli principe di Strongoli, di portare alla flotta l'ordine di sbarcare a Capri. Per la composizione, lo sfondo architettonico e la figura centrale, il quadro ha molta affinità anche con uno di Louis Nicolas Lemasle, *Visita del Principe di Salerno all'Istituto di Francia* che si trova al Museo Nazionale di San Martino a Napoli. Senonché la data di nascita di Lemasle (1788) e quella della sua prima partecipazione al Salon (1817) non sembrano favorire l'attribuzione d'un quadro eseguito prima del 1810. Colui che me lo vendette, un simpatico signore dilettante di pittura che abitava non lontano da me, in Via Monserrato, mi disse che i suoi amici vedendo quel quadro pensavano piuttosto a tubi di stufa per la quantità di neri e rigidi stivaloni dei militari. Quest'angolo della casa giustificerebbe l'applicazione al mio di quel che fu detto dell'appartamento dell'archeologo settecentesco Caylus: «I suoi appartamenti erano al tempo stesso un Olimpo, un tempio, un Senato e un Campo di Marte».

Tra le armi disposte intorno a questo quadro, la più notevole è una spada d'onore offerta al Prefetto del Dipartimento del Basso Reno, Shée, che sulla lama semicurva, che reca il nome del

fabbricante, «Manufacture de Klingenthal, Coulaux frères», ha la scritta «Au Conseiller d'État Shée Préfet du Dept. du Bas Rhin»; la lama è ornata su una faccia da un fascio littorio, da corni d'abbondanza, da una figura della Giustizia, da allori e volute, sull'altra dall'aquila che tiene le folgori e domina trofei d'armi; la montatura corrisponde a uno dei tipi più antichi del modello detto *à la hussarde*, il fodero è decorato da tre guarnizioni di bronzo riccamente ornate di trofei guerreschi. Un'altra arma destinata evidentemente a un personaggio di rilievo è una pistola con il calcio squisitamente fregiato d'intarsi d'oro a viticci con figure di animali intercalate come nelle antiche miniature, e la canna e il grilletto damaschinati e intarsiati d'oro; reca in caratteri gotici la scritta: «Le page arquebusier du Roi»;⁵⁰ sotto la canna, un ornamento formato da una corazza e un elmo medievali; il calciolo ha un volto di Medusa. Quest'arma del tempo di Carlo X, un capolavoro dell'arte dell'armaiolo, fu data da un nobile romano a un antiquario in cambio (parziale) di una coppia di specchi piuttosto ordinari del Settecento. Accanto ad essa due pistole da duello inglesi, appena ornate sul calcio da un sobrio disegno loricato, non sfigurano, grazie all'eleganza della loro linea che fa pensare alla snellezza dei purosangue. Recano il nome del fabbricante: «Manton, London». La qualità delle pistole di John Manton era *superlative*.⁵¹ Rawdon, in *Vanity Fair* del Thackeray, quando fa l'elenco della sua proprietà mobile che può esser venduta a beneficio della sua vedova, nomina: «il mio fucile a due canne, di Manton, 40 ghinee... le mie pistole da duello in una scatola di legno di rosa (le stesse con cui sparai sul capitano Marker), venti sterline».

La scatola di queste mie pistole è di mogano e contiene ancora i suoi attrezzi, il martello di legno, la pinza per formare le palle, alcune palle verdastre, dilatate e frantumate dal tempo in una scatoletta tonda di metallo, mentre in un'analogha scatoletta si trova una quantità di piccole capsule di rame, come nuove. La fiaschetta della polvere pende tra le due pistole ed è così leggiadro oggetto che il figliolo d'un mio amico inglese, un giorno che erano a colazione da me, se ne invaghì. Quando, dopo che gli amici furono partiti, constatai la scomparsa dell'oggetto, mi sentii un po' imbarazzato. Mi decisi poi a telefonare all'amico all'albergo, per chiedere se il figliolo giocando con la fiaschetta non se la fosse per caso dimenticata in tasca. Sentii uno scambio di parole concitate, dopodiché il padre confermò che effettivamente era come io avevo immaginato, e la fiaschetta tornò al suo posto. Non così purtroppo avvenne di una fiammella di bronzo del bruciapfumi che sta sul tavolino basso davanti alla *méridienne*.

Subito dopo l'entrata in Roma degli alleati, si accoglievano in casa i liberatori con molta cordialità. Ricordo due soldati inglesi, Jeff e Spike, del West Riding dello Yorkshire, che appartenevano al reggimento del duca di Wellington (lo portavano scritto sulla spalla della camicia, in bianco su una striscia rossa), venivano spesso a casa di Giuliano e alla nostra; spesso erano alticci; una volta Jeff, che era alto e biondo e aveva un viso faunesco, trovò la mia domestica sola e le offrì mille lire e un orologio per andare a letto con lei, un'altra volta si mise a scherzare con Lucia e ad acchiapparla; soffiava per le narici e quel suo gioco non mi piaceva affatto. Ma in complesso si comportavano bene.

Gli americani — mi diceva il portiere, Serafino, nel cui tinello si recavano spesso i militari che alloggiavano dalla vecchia marchesa Luisa, prima tedeschi, poi alleati — quando gli americani si ubriacavano facevano cose buffe, ma non pensavano neanche lontanamente all'esercito, mentre i tedeschi ubriachi si mettevano a fare il passo dell'oca e a mostrare con la mimica la differenza tra il soldato italiano, tutto cionco, e il tedesco impettito e rigido. Solo una volta mi capitò di vedere una scena disgustosa e grottesca; alcuni soldati americani ubriachi che inseguivano la moglie (non certo una Venere) d'un autista che abitava in Piazza Ricci, all'angolo del vicolo di Sant'Aurea: quella strillando fece appena in tempo a entrare nella bottega dove lei e la famiglia abitavano come in un «basso», e a calare la saracinesca. Mentre gli americani tempestavano di colpi la saracinesca, un inquilino di Palazzo Ricci, che stava alla finestra dell'ultimo piano con un grosso libro slegato, dovette rimanere così scosso dalla scena che lasciò cadere il libro sulla testa d'un soldato. Allora gli americani indispettiti, credendo che il libro venisse dalla casa di fronte a Palazzo Ricci, che è vicinissima data la strettezza del vicolo di Sant'Aurea, entrarono in quel portone e ruppero tutto quel che trovarono per le scale. Giuliano Briganti, che stava con me a guardare, disse: «Se fanno come i tedeschi» pensava alle rappresaglie per la strage di Via Rasella «domani dieci italiani dovranno ricevere un libro sulla testa».

Ma, come dicevo, accoglievamo e festeggiavamo i militari alleati. Mia moglie incontrò in Piazza San Pietro un giornalista americano in uniforme e l'invitò a venire da noi.

Capitò mentre stavamo terminando la colazione; lo facemmo attendere nel salone, e poco dopo fummo da lui: era cordialissimo, fece fotografie, promise di tornare. Non era passato molto tempo da (ilando se n'era andato che mi caddero gli occhi sul bruciaprofumi Impero che sta sul tavolino basso presso una delle finestre su Piazza Ricci (allora non c'era accanto la *méridienne*). È un bellissimo bronzo: su un alto piedistallo, dove è figurata una corsa di bighe tirate da grifoni, si levano tre snelle figure femminili alate monopodi che reggono la coppa coperta da un coperchio a traforo: tra le gambe delle figure alate sorge un cippo decorato da lampadefore, e sul cippo è una lucerna a tre becchi ciascuno terminante in una testa barbata in cima alla quale è fissata a vite una fiammella di bronzo. Il disegno di un bruciaprofumi analogo si può vedere in una delle tavole delle *Décorations intérieures* di Percier e Fontaine, ma il modello esatto è in uno dei campioni di una raccolta di modelli di bronzi di Denières e Mathelin che acquistai a Parigi anni dopo. Ho visto altri bronzi identici nella parte superiore (le figure monopodi e il piccolo fornello), ma nessun altro che avesse anche la base come nel modello di quella raccolta. Avevo trovato il bruciaprofumi nel 1935 incluso, piuttosto incongruamente, in un'asta di libri appartenuti al libraio Lubrano, e non avevo avuto nessun concorrente nell'acquisto, essendo il pubblico composto solo di bibliofili.

Quel pomeriggio d'agosto del 1944, dunque, poco dopo che se n'era andato via il giornalista americano, mi caddero gli occhi sulla profumiera e m'accorsi che una delle tre fiammelle intorno alla lucerna di bronzo era sparita. Subito mi ricordai della deplorevole abitudine che avevano gli americani di prendere *souvenirs*, e

ne conclusi con dispetto che la mia profumiera aveva subito il destino di tanti altri oggetti artistici, arazzi, mosaici, e anche non artistici (ossi nelle catacombe), tagliuzzati o sgretolati o smozzicati da visitatori americani per la loro puerile passione di portarsi in patria qualche *souvenir*. Dovetti far ricopiare una delle altre fiammelle da un bronzista per sostituire la mancante, ed anche questo per me è un *sovveniri*

Accanto alle due pistole da duello sono due stemmi imperiali napoleonici di bronzo dorato, di quelli che si usavano nel congegno che teneva insieme varie bandiere o stendardi, e fra i trofei di spade e scimitarre son mescolati, come in un'antica panoplia, due strumenti musicali che ricordano le buccine romane, due serpentoni, uno, tedesco, a forma di fagotto, col corpo di legno (ove è impresso in caratteri in parte debolissimi il nome del fabbricante, Hirschbrunner), l'altro, d'ottone, a forma di tromba, è francese e reca scritto sul collo della testa di drago dall'orrifico aspetto orientale: «Tabard à Lyon». Al centro di questa panoplia sta, coll'elmo in capo, il busto del giovinetto di Montepulciano di cui ho parlato sopra: posa sulla scatola delle pistole da duello ed è fiancheggiato da due teste femminili di bronzo dorato coronate di pampini. Di qua e di là quattro statuette di cirmolo, che continuano, con altocinti costumi Impero, la tradizione veneta di statuette delle quattro Stagioni, ciascuna sorreggendo un putto coi simboli della stagione; quello dell'Estate reca spighe, quello dell'Autunno coglie grappoli, quello dell'Inverno affonda le mani in un manicotto, ma il putto della Primavera manca. Busto e statuette son collocati su un antico pianoforte o clavicembalo fabbricato da Freudenthaler «à Paris, Rue Mont-Martre, en

face celle Faydeau 1813».⁵² Dietro al busto, un gran vassoio giallo *verniss Martin* con al centro effigiata una figura allegorica su un cocchio, recante una cornucopia, e intorno vedute circolari di Parigi: ma la colonna della Place Vendôme invece della statua di Napoleone ha la bianca bandiera borbonica coi tre gigli. Quella bandiera bianca issata al posto della statua dell'Imperatore par segnare la capitolazione d'un'epopea.

Alla fine d'un'altra, men gloriosa epopea, io penso se guardo il grande tappeto Aubusson che occupa il centro della stanza allorché nelle notti d'estate ci batte sopra la luna. Fu nell'estate del 1942, allorché si mandavano truppe avio-trasportate nell'Africa francese, che venne a trovarmi per due o tre sere uno dei miei più cari amici d'adolescenza, Carlo Celasco, che era acquartierato alla Cecchignola in attesa del suo convoglio. Per via dell'oscuramento non avevamo luci accese, mentre tenevamo la finestra della corte spalancata, e il lume della luna si stendeva sul prato fiorito del tappeto Aubusson, dando ai cupi colori una blanda vivacità preternaturale. Sedevamo nell'ombra, rievocavamo il passato, mentre le mortali minacce del futuro (alcuni dei convogli aerei erano abbattuti dagli alleati) davano alla conversazione quel tono grave e sommesso che s'ode nelle camere degli infermi.

Carlo, d'un anno più giovane di me, aveva fatto la prima guerra europea come ufficiale d'artiglieria; aveva servito nell'esercito parecchi anni e m'ero quasi abituato a vederlo in uniforme, sebbene fosse un uomo estremamente alieno dal sangue, ma conscio delle proprie responsabilità a un grado così sottile, e direi

quasi penoso, da farne un avvocato (è la sua professione) coscienzosissimo, e quindi non destinato a lauti guadagni. Ceravamo conosciuti al liceo; lui era in un'altra sezione dalla mia, come era pure Enrico Greppi, un altro caro compagno col quale mi legai a quel tempo, e che è stato un insigne patologo.⁵³ Delle gite in bicicletta che facevamo allora, nella buona stagione, nei dintorni di Firenze, è rimasto in me un ricordo così chiaro, così circonfuso di nostalgia, che la giovinezza e i suoi impulsi appassionati e le sue inesplicabili euforie e le altrettanto inesplicabili melanconie, e la prima, fresca irruzione nell'anima mia della inebriante scena naturale intorno, formano una sola cosa con quelle gite, sono quelle gite. Come può non ricordarsi la visione che colpisce i nostri occhi al primo risveglio? Quando il mio io cosciente si svegliò al senso della natura, fu il paesaggio toscano a baciare i miei occhi. Dico baciare, perché l'ama e l'amo come può amarsi una donna. Qualcosa si moveva dentro di me, come nel momento dell'amore. Certe parti intorno a Firenze mi danno, anche a ripensarci (e le vedo vividamente nella memoria), una sensazione a cui le parole inglesi *pang* o *shock* si convengono più di qualsiasi parola italiana che possa venirmi in mente. Dalle parti di Ma-rignolle, dove aveva la villa un altro nostro compagno, Luigi Ridolfi (oggi, a velocità d'automobile, questo suburbio può sembrare tutt'una cosa con la città, ma allora, ad arrivarci in bicicletta, pareva già una gita), c'era ogni primavera, a un certo punto nella stretta strada fra orti e giardini, l'odore d'un'invisibile *olea fragrans* che accostava ancor più quei luoghi al paradiso. C'erano filari di cipressi, e l'odore amaro delle cipressete, c'erano cespugli di rose dietro

cancelli di ville, e quelle ville avevano un volto sereno, con le finestre cinquecentesche così sapientemente ritmate, tra grandi spazi di muro dorato dal sole, in cui il dito della meridiana si moveva con impercettibile allusione al passare del tempo. Luigi Ridolfi allora si diletta d'ingegneria navale, ma aveva pure curiose ispirazioni letterarie, come quella che gli fece comporre con me una *Frine*, dramma che voleva essere una parodia di D'Annunzio, ma che qua e là s'invescava talmente in quel gioco capzioso d'immagini sensuali, che non capivamo più noi stessi se facessimo sul serio o per ridere. Nessuno di noi, a quell'epoca, aveva la «ragazza», ma pensavamo parecchio alle donne, e una volta, una sera al principio d'un'estate, passeggiando sui Lungarni, Carlo uscì in un'esclamazione: «Oh, essere al mare, adesso, con una bella amante sensuale!». Quelle passeggiate sui Lungarni erano un'abitudine mia e di Carlo, e quando, dopo la guerra, rividi quei luoghi rovinati dalle esplosioni, e non trovai più il mio caro Ponte Santa Trinità che avevo conosciuto sotto le luci più varie e che s'associava per me con tante circostanze e con tanti momenti della mia vita, sentii quella rovina come un crollo dentro di me, il crollo d'un'età favolosa che era stata la mia giovinezza. Perciò ora, quando han proposto di restaurare il ponte, ma senza le statue, mi sono ribellato — e non tanto per una ragione d'arte, quanto perché mi pareva un attentato alla sacrosanta poesia dei ricordi. Certi luoghi, come Santa Margherita a Montici, o la Villa Riccarda sotto Settignano, o Poggio Gherardo, erano come altari privilegiati, e certe vedute di Firenze, che sorgeva così raccolta e nitida in un pulviscolo d'oro, o in un bagno cristallino d'azzurro e d'argento,

spiravano una serenità, un magico silenzio di turrita città rivelata in una fata morgana. Per questo non riesco a guardare senza commozione la fotografia che ho d'un quadro d'ignoto dell'Ottocento, forse del Bezzuoli, che una volta mi fu mandata da una signora che ne voleva una stima: una bambina seduta sulla terrazza d'una villa, vestita di bianco, con le maniche e la gonna e le lunghe mutandine orlate di pizzo, con le mani incrociate su uno spartito musicale, e dietro il viso un po' imbronciato di codesta bambina dai capelli e dagli occhi neri si vede lontano, al di là degli alberi del giardino, Firenze nella sua conca ai piedi di Monte Morello, con la cupola, il campanile di Giotto e la torre di Palazzo Vecchio profilati in ombra, contro la valle dell'Arno che si dilunga in una luminosità di giorno rasserenato dopo una tempesta la quale ha lasciato nel cielo bande orizzontali di nuvole grigie e d'acciaio. Chi sa, se io potessi leggere quello spartito musicale che la bimba tiene sulle ginocchia, ci ritroverei la musica di quegli anni lontani d'adolescenzal

Con Carlo divisi opinioni e speranze in quegli anni. Insieme facemmo parte, più tardi, d'un circolo di cultura politica che contava tra i suoi membri Salvemini, Calamandrei, Piero Jahier, Gino Frontali, Ernesto Rossi, i fratelli Rosselli, e che teneva le sue riunioni in un locale in Borgo Santi Apostoli, presso Piazza Santa Trinità. La sola relazione che io vi feci fu al ritorno dal mio primo viaggio in Inghilterra nel 1923, e Carlo mi disse che la mia voce sembrava languida, il mio modo di porgere privo di quell'energia che voleva essere nella condotta dei membri di quel circolo antifascista. Tornato che fui in Inghilterra, appresi che i fascisti avevano fatto irruzione nel circolo devastandolo.

Uno di noi, Piero Burresi, dall'ingegno vivace fino alla genialità, ma dal sistema nervoso scosso, si fece talmente una fissazione del suo odio antifascista, da portare un ritratto del Duce nel portafoglio, per richiamarlo ogni tanto al suo odio. Era un'anima nobile, sdegnosa di compromessi, ma non era un uomo d'azione; disprezzava la propria debolezza, e finì, *felo-de-se*, per gittarsi, dopo una notte travagliosa, dalla finestra d'un albergo di Siena, la città della sua famiglia e della santa del cui temperamento impetuoso egli aveva qualche lampo nel sangue.⁵⁴

Tutto questo era già molto lontano in quelle poche sere della fine di giugno del 1942, quando Carlo ed io, nel salone buio in cui la finestra disegnava un rettangolo di luce lunare sul tappeto Aubusson, parlavamo forse per l'ultima volta, poiché intorno a noi avvenivano cose che potevano da un momento all'altro travolgerci, lui nella trasvolata verso l'Africa o sul campo di battaglia, io, mia moglie e mia figlia in un cieco bombardamento, come era stato destino di molti che avevamo conosciuto su tanti fronti, in tante città che pur s'eran credute sicure. Ma passò quel dolore, e così altri ne possan passare.

Qualche raggio di quella luna di giugno è però rimasto impigliato nel tappeto Aubusson, perché sovente, se lo guardo, quel ricordo mi s'affaccia alla memoria. Nessun ricordo invece, ma solo l'augusta solennità dello stile Impero — come un diapason che dà il *la* a tutta l'atmosfera del salone — spira il tavolo⁵⁵ collocato nel centro di quel tappeto, un mobile Jacob che reca la data 1811, dal piano di candidissimo marmo sostenuto da una fascia di mogano decorata da rosette, ghirlande e maschere leonine dorate, che posa

su tre figure egizie nelle loro rigide guaine, mentre nel centro del piano inferiore, di mogano, sorge una pàtera di bronzo dorato. O meglio, un ricordo c'è, d'una delle tante disavventure (in questo caso una provvida sventura) che capitano ai collezionisti. Poiché qualche anno prima d'acquistare questo tavolo, m'era capitato di mettere gli occhi, e che cupidi occhi! su un altro simile, che ora mi persuado essere stato meno armonioso, sostenuto pure da inguainate figure egiziane, e con un fregio, intorno alla fascia, di amorini a cavallo di delfini, che per parecchio tempo fu in vendita nel negozio Pallotti in Via Rondinelli a Firenze, ed io anelavo al momento in cui, risparmiato abbastanza denaro (quella somma parrebbe ben piccola oggi), avrei potuto dirlo mio; ma quando fu il momento, e mi proponevo, in uno dei miei ritorni dall'Inghilterra a Firenze, di entrare nel negozio e contrattare, come il crociato che torna di Terrasanta per impalmare la fanciulla tanto sognata, e quella si è data a un altro non potendone più dall'attesa, il tavolo non lo trovai più: l'aveva acquistato S. E. Volpi, e ora è nel palazzo di San Beneto a Venezia, dove non più lo perseguita il mio invidioso disappunto. Sul tavolo, quando non ci son fiori (di un mazzo di peonie il candidissimo marmo purtroppo serba traccia, un'ombra appena giallina, a cui si ridusse, dopo le cure d'un marmista, la macchia ben più cospicua che vi lasciarono quei bellissimi, ma fatali fiori allorché cadde uno dei loro petali), posa un vaso decorato di figure di «Costumi di San Costantino Albanesi» e «Costumi di San Bruno in Calabria ultra» (probabilmente da una delle tempere di Luigi Del Giudice), nella maniera dei vasi decorati dal Giovine di Napoli, e il vaso è proprio della

forma e delle proporzioni che armonizzano con questo tavolo: cosa non così facile a ritrovare come si penserebbe.

Il lampadario a cristalli prismatici, dalla fascia di bronzo formata da cigni ad ali spiegate e festoni, pende dal soffitto su questo tavolo, secondo una disposizione consacrata nell'arredamento di tutti i saloni dell'Impero. I cristalli del lampadario luccicano come una blanda costellazione nella penombra, le rare volte che d'inverno, per il piacere degli occhi più che pel caldo che ne emana (ma negl'inverni di guerra, quella era l'unica fonte di calore) s'accende il caminetto. Quando venni ad abitare in questa casa, trovai un caminetto di marmo nero dalla sagoma sinuosa, in quello stile barocchetto romano a cui s'ispirano pure le cartelle o targhe interposte tra i paesaggi nel fregio sotto il soffitto. Presto lo sostituii con un sobrio caminetto di marmo bianco, probabilmente lucchese, che l'antiquario Salvadori di Firenze aveva murato a una delle pareti della sua vastissima galleria in Borgo San Frediano, di faccia alla casa dove era il mio alloggio: quella galleria stipata di mobili del Cinquecento monumentali, architettonici, e di cassoni accatastati che nessuno più vuole, cassoni d'ogni forma, a baule, a forziere a panca e «a sepoltura» (cioè col tetto a spiovente), semplici o stracarichi di ornamenti in pastiglia, in stucco, a intarsio (mi domando se mai tornerà la moda per quel mobilio così poco intimo). Due erme femminili con fermi e severi volti adolescenti sostengono il piano su cui posa lo specchio, e dinanzi allo specchio è il consueto guarnimento dei caminetti Impero, una pendola a forma d'anfora, di bronzo dorato, e due Vittorie alate in funzione di candelabri, ma non già le

ponderose Vittorie dell'Impero, bensì due leggiadre Vittorie della Restaurazione, sostenenti ghirlande di margherite e posanti su basi di bronzo dorato e di madreperla incisa a motivi floreali. Intagliati a fiori (rose sul ramo) sono anche due vasi d'avorio della stessa epoca, con anse a collo di cigno, che son collocati fra la pendola e le Vittorie, aggiungendo una nota d'un bianco più caldo tra il bianco del marmo, quello della cornice dello specchio e quello cangiante e glaciale della madreperla dei candelabri. Il caminetto ha alari e caminiera di bronzo dorato, ed è provveduto d'un soffietto dal coperchio intagliato a rabeschi d'oro su fondo bianco; dinanzi, due torchiere di bronzo imitanti quelle ritrovate negli scavi d'Ercolano (ciascuna coppia di boccioli per le candele, di bronzo dorato, è provvista di un anello; questa parte poteva così distaccarsi e applicarsi a un candeliere; i due candelieri a cui si adattano si trovano nel salottino o *boudoir*), e tra le torchiere un parafuoco ricamato con un cesto di fiori: posa su un tappetino vittoriano a vivaci fiori intrecciati attorno a un tirso, su fondo nero, su cui è collocato pure uno sgabello Regency dai braccioli e dalle gambe eccezionalmente arcuati. Di qua e di là del caminetto sono i due sofà rossi di cui parlavo sopra, e ai lati dello specchio alcuni quadri: presso la finestra della corte un ritratto di Luciano Murat accanto al busto della madre, in un giardino in fondo al quale si scorge un palazzo d'aspetto nordico, fiammingo (forse nel granducato di Berg e di Cleves, di cui fu sovrano Murat prima di salire sul trono di Napoli nel 1808); l'uniforme e la posa del piccolo Murat sono affatto simili a quelle che egli ha nel quadro di Louis Ducis, *Napoleone e i figli di Murat*, al Museo di Versailles, ma l'autore del mio

quadro, che è una replica di quello che si trova al Museo di San Martino a Napoli, è Benjamin Rolland, che fu maestro di disegno dei figli di Murat. Sotto questo quadro, un delicato ritratto a carboncino (coi gioielli in oro) di una giovane dama dal cappello piumato, secondo la moda d'intorno al 1835, una dama di compagnia di Maria Luigia duchessa di Parma, chiamata Ortalli-Laurent.

Dall'altro lato dello specchio è un'antica copia, ridotta a piccolo formato, di un ritratto di Napoleone in piedi nel suo studio, di David, di cui esistono due versioni, una eseguita per il marchese di Douglas (Alexander, decimo duca di Hamilton) in Inghilterra, l'altra per M. Huibans.⁵⁶ Ci sono alcune differenze tra i due quadri: nella prima versione Napoleone ha lo sparato della redingote bianco, nella seconda lo ha invece verde. La prima versione era nel 1952 di proprietà dell'antiquario Wildenstein di New York, dove la vidi (in seguito è stata acquistata dalla National Gallery of Art di Washington); la seconda versione è stata riprodotta in un'incisione di Laugier, ma s'ignora dove si trovi ora l'originale che è stato messo all'asta parecchie volte. Napoleone, alla vista di questo ritratto, avrebbe osservato: «*Vous m'avez devine, David: la nuit je travaille au bonheur de mes sujets et le jour à leur gloire*». Si pensa al Napoleone legislatore, ispiratore del famoso codice, piuttosto che al guerriero. E infatti su uno dei rotoli di carte posati sul tavolo si legge la parola *Code*. Le candele sono consumate fino al bocciolo nella *lampe-bouillotte* sullo scrittoio dell'Imperatore, e l'orologio a torre segna le quattro e dodici minuti di mattina nella versione

Wildenstein, mentre in quella del mio quadretto segna le quattro e cinque.⁵⁷

Quest'ora che rievoca il canto del gallo e la dipartita dei fantasmi mi presenta alla memoria proprio il fantasma d'un grande raccoglitore di mobili, tappeti, maioliche e anche cimeli napoleonici, il banchiere Pisa. Di Luigino Pisa mi parlò una volta un tale che l'aveva conosciuto molto bene, mentre, un giorno dell'aprile 1933, facevamo colazione insieme alla trattoria Lacheri, a Firenze (dal Lacheri si spendeva poco, e là mi recavo spesso con Montale, che sosteneva che il bollito del Lacheri era senza pari). Costui parlò di Luigino Pisa in modo tale, che poi mi parve d'averlo conosciuto di persona. Nella prefazione di Ugo Ojetti al catalogo di vendita della Raccolta Pisa, del 1937, si esalta «l'amatore appassionato, intelligente ed esperto, d'un gusto oramai tanto sicuro che niente, si può dire, di quanto egli ha raccolto è da rifiutare», poiché «in ogni oggetto anche il più piccolo, voleva trovare la tecnica perfetta la quale non solo assicura materialmente la durata dell'oggetto, ma la assicura, si direbbe, anche moralmente perché è nell'arte ciò che la lealtà è nel carattere». Quando io vidi nel 1937 questo catalogo, rimasi deluso; soprattutto i mobili neoclassici mi parvero di gusto tutt'altro che raffinato, anzi addirittura scadenti, e tronfio e goffo il letto che era stato di Napoleone all'Elba. Ma nel 1933 non conoscevo la Raccolta Pisa che per sentito dire, e quando quel tale alla trattoria Lacheri si mise a parlare di Luigino Pisa, il fatto stesso che egli aveva acquistato i mobili di Napoleone all'Elba me lo rendeva favoloso, e acuiva la mia attenzione. Poi, quando un personaggio, come quel banchiere, si uccide a quarant'anni, fissando la data del proprio

suicidio, e sparandosi in bocca, si rivela davvero un tipo non comune. B., colui che ce ne parlava dal Lacheri, aveva veduto certi pro-memoria d'acquisti di oggetti antichi di quella raccolta. Spesso erano pezzettini di carta con un appunto affrettato: «Una statua, un tappeto, un cofano, lire 900.000 (le novecentomila lire di ante-guerra), 450.000 in contanti», a cui seguivano due firme. La statua era una statua in legno del Trecento, l'arcangelo Michele in atto di trafiggere il drago, quella statua su cui Ugo Ogetti doveva poi estasiarsi: «La più caratteristica e maestosa (delle sculture) è quella, toscana e trecentesca, con l'Arcangelo Michele che drappeggiato in una toga, tenendo eretti il busto e il volto e ferme le ali, colpisce il drago con un gesto tanto degno e un volto tanto impassibile da sembrare che gli comandi di morire anche prima di essere trafitto».

Luigino Pisa aveva un aspetto cartilaginoso, esangue; era sifilitico, aveva avuto la perforazione dello stomaco in seguito a un'ulcera. Portava sempre seco il proprio cuoco e mangiava sempre le stesse cose: un pollo intero, riso, pasta Margherita. Usciva con un vecchio pastranino col risvolto di velluto marrone che era diventato color d'avorio intorno al collo, uno scialle, e i pentolini del pranzo che consumava fuori, in un albergo. B. ricordava una volta che gli aprirono l'Albergo Savoia dopo la mezzanotte e gli diedero una stanza dove potesse mangiare il cibo portato da lui. Al Ritz di Parigi trovò difficoltà a far accettare che il suo cuoco cucinasse il suo pollo e preparasse il resto. La Banca Pisa scontava gli effetti della Banca d'Italia; Luigino Pisa si recava alla Banca d'Italia dopo la mezzanotte, e c'era sempre uno dei direttori ad attendere. S'alzava a

mezzogiorno e andava a letto all'alba. Un inglese, che aveva incontrato il Pisa a Brighton, lo trattava come se fosse nessuno. Gli scrisse che si fermava a Firenze; aveva preso in affitto la villa di Giramonte. Pisa gli disse che sarebbe andato a fargli visita dopo la mezzanotte. Ci andò con B. e ci rimase fino alle quattro e un quarto. Congedandosi disse: «È un gran piacere d'aver visto il Suo giardino all'alba». Per questo aveva atteso ad andarsene fino a quell'ora. Fece una passeggiata pel giardino, mentre l'inglese fremeva d'impazienza, ma si conteneva per etichetta, come un suddito sopporta il capriccio d'un sovrano. Questa, diceva B., era la vendetta che Pisa si prendeva della poca considerazione che gli aveva mostrato l'inglese. Non che rivelasse minimamente il suo ripicco. I suoi modi erano improntati a una grande cerimoniosità. Quanto a donne — non si sarebbe stati in Italia, e in una trattoria alla buona, se non fosse venuta fuori questa inevitabile domanda — non gli si conosceva altra frequentazione che di prostitute. Tutto ciò era molto orientale; quella visita notturna a Giramonte era una vendetta orientale. Alle quattro e un quarto Napoleone nel suo studio s'alzava per andarsi a coricare dopo aver lavorato per la felicità dei suoi sudditi, e un secolo dopo Luigino Pisa lasciava il giardino d'una villa di Firenze sotto le prime luci dell'alba e s'avviava verso casa per dormire forse nel letto dove Napoleone aveva dormito nel Casino dei Mulini all'Elba.

Sotto la copia del quadro di David, di Napoleone nel suo studio, c'è un ritratto in piedi, contro uno sfondo di parco, d'una dama spagnola del principio dell'Ottocento, di Francisco José Pablo Lacoma (1784-1849) pittore della

corte spagnola. La signora biondo-rossiccia e pienotta è vestita del classico costume spagnolo di *manola* guarnito di rossi cordoncini intrecciati sulle spalle e all'orlo della veste nera, con un garofano rosso tra i capelli e una mantiglia di merletti bianchi che le copre il capo e s'incrocia sul petto, scendendo in due bianche liste fin quasi al ginocchio; la mano destra lungo il fianco tiene un ventaglio, la sinistra stringe sul petto uno dei capi della mantiglia. Il parco in cui ella appare ha ben definiti gruppi di alberi e, nello sfondo a destra, una montagnola coronata da un monumento equestre il cui profilo ricorda quello di Filippo IV del Tacca nella Plaza de Oriente del Palazzo Reale di Madrid. Il cielo, roseo all'orizzonte, s'incupisce in un turchino assai carico nella parte superiore del quadro, quasi a dar più risalto alla testa della dama. Il ritratto proveniva da nobile famiglia napoletana ed è in tutto simile ad altri quadretti delle stesse dimensioni e dello stesso autore, di proprietà del principe Leone Massimo.

Quanto all'identificazione del personaggio, deve trattarsi di ritratto giovanile di Maria Isabella figlia di Carlo IV che Francesco I di Napoli, allora Principe Reale, sposò in seconde nozze nel 1802.

Mi soccorse il mio amore per le pitture d'interni e per la cura infinita con cui danno i minimi particolari. Ché esaminando con la lente un acquerello del Garnerey raffigurante il salotto della duchessa di Berry nel Pavillon de Marsan, riprodotto nel volume del visconte de Reiset su Maria Carolina duchessa di Berry,⁵⁸ vidi che alla parete di destra era appeso, a riscontro d'un ritratto virile dall'altro lato d'uno specchio tondo, un quadro che pareva corrispondere punto per

punto al mio ritratto di dama spagnola. La stessa distribuzione d'ombra e di luce nel fondo, gli stessi gruppi d'alberi, le caratteristiche due liste della mantiglia ricadenti fino al ginocchio, perfino la stessa cornice. Se, invece d'aver dinanzi una riproduzione in bianco e nero, avessi potuto osservare con la lente l'originale dell'acquerello, son certo che l'identificazione avrebbe ricevuto conferma. Ora Maria Carolina duchessa di Berry era figlia di Francesco I di Napoli e può immaginarsi che i due ritratti intorno allo specchio del suo salotto fossero appunto quelli di suo padre e della matrigna. L'originale dell'acquerello è al castello di Brunnsee in Austria, proprietà dei discendenti di Lucchesi-Palli duca della Grazia, secondo marito della duchessa di Berry. Quale prova migliore potrebbe aversi di ciò che la duchessa d'Abrantès scriveva dell'arte d'uno dei figli del Garnerey, che «dipingeva una camera con tale incanto di particolari che si ritrovavano tutti gli staggi delle sedie dell'appartamento, eppure nulla era minuzioso, e tutto era affascinante in questi stessi particolari». ⁵⁹

Accanto al ritratto di Napoleone e a quello della dama spagnola s'apre la porta che mena nell'ultima stanza; all'altro lato di questa porta, nell'angolo del salone, è collocato un alto scaffale dipinto di bianco, a rotelle, su cui ora posa il genio alato di terracotta che un tempo si trovava dinanzi allo specchio nella camera di passaggio, e che lassù dovrebbe essere al sicuro dalle offese delle signore che si accomodano l'acconciatura specchiandosi. ⁶⁰ Non però al sicuro da un'offesa che non avrei mai preveduto, poiché, nel corso dei lavori dell'installazione di un bagno al piano superiore, gli operai, per far

passare un tubo di scarico, sfondarono un angolo del soffitto proprio da questa parte, provocando una pioggia di calcinacci da cui il genio alato uscì miracolosamente illeso. La Teresa è convinta che la sua natura d'angelo lo renda invulnerabile, quasi come accade nella celeste pugna descritta nel *Paradiso perduto*:⁶¹

Ma la non guari divisibil mai
Sostanza eterea saldasi.

Lo scaffale è a rotelle perché, durante l'occupazione tedesca, avevo immaginato che, in caso d'emergenza, potesse così più facilmente spostarsi dinanzi alla porticina che si trova da questa parte, all'estremità della parete a cui è addossata la grande biblioteca bianca e oro, e nascondere così quella porticina che dà accesso a una cameretta o meglio bugigattolo in parte circolare, con scalini sotto una finestrella. Questo bugigattolo era l'antico vano d'una scala a chiocciola, in seguito soppressa, e serve a me di schedario, di cellario, e anche di ripostiglio per libri a cui non mi curo di dare un posto d'onore nella mia biblioteca, come grammatiche, antologie, annuari, cataloghi di librai, e anche libri di scrittori di poco conto, ricevuti in omaggio, che non avrebbero alcun prezzo sul mercato, e che tuttavia non mi decido a distruggere per mio rispetto verso la carta stampata. Di molti di questi ultimi riuscii a liberarmi un giorno che un'amica, che aveva da poco messo su casa, e non aveva abbastanza libri da riempire gli scaffali, mi chiese di darle, tanto per occupare spazio, i miei scarti; e forse s'immaginava che io le avrei dato doppioni di classici o di libri comunque leggibili, e quando si vide davanti quel manipolo di mostriciattoli e aborti della penna si ritenne quasi defraudata,

come nel ben noto caso, che mi ricordo prospettava il mio arguto maestro Vittorio Scialoja, della promessa giuridica di «un mammifero» non meglio specificato, che potrebbe essere tanto un elefante quanto un sorcio: i libri da me donati non erano migliori di sorci morti.

Ma a proposito d'equivoci su animali, il nome che io e mia moglie avevamo dato a questa stanzetta era *the culicini celi*. Quando venimmo qui era d'aprile, e dalla finestrella di questa stanzina, allora non munita né d'inferriata né di rete metallica, penetravano in casa strani grandi insetti alati, dall'aspetto di zanzare giganti. Il falegname che costruì la biblioteca bianca e oro credette d'identificare quest'insetto con la «sarapigga», nome di terribile suono, che designava nientemeno che la zanzara malarica, l'anofele. Nel *Vocabolario della lingua italiana* dello Zingarelli c'era proprio una figura dell'anofele che mi pareva il ritratto di questi strani insetti. Ma non tenevo conto delle proporzioni. Questi insetti sciamavano per tutta la casa, si lasciavano catturare facilmente, e morivano da sé, quasi esauriti dalla loro stessa (relativamente) gigantesca statura. Ne portammo un esemplare all'Ufficio d'igiene, e ci risero in faccia: non si trattava affatto dell'anofele, ma dell'innocua típula, che in Inghilterra si chiama *crane-fly* o *daddy longlegs*. Nessuno di questi insetti della famiglia delle zanzare, cioè culicini, venne a rimproverarmi in sogno per la sua morte, e a sollecitare da noi onorata sepoltura, come nel poema pseudo-virgiliano che ha per soggetto una zanzara, e come una zanzara è noioso.

Se qualcheduno dovrebbe rimproverarmi, a proposito di questa «cella dei culicini», sono due ritratti d'antenati che ho confinato qui. Uno è una vecchia stampa con la «Effigie della B^a Angelina de Conti di Marsciano Istitutrice del Venerabile Monastero di S. Anna di Fuligno, il cui Corpo è venerato nella chiesa de' RR. PP. Minori Osservanti di S. Francesco in Fuligno»: un'effigie in cui la santa è rappresentata in abito di monaca, con l'aureola, in atto di reggere nel grembo dei carboni ardenti poiché, seguendo molte fanciulle il suo esempio, e rifiutando le nozze, Angelina fu accusata di stregoneria al re Ladislao di Napoli, che aveva già deciso nel segreto del suo pensiero di farla morire sul rogo, ed essa si presentò al Re dopo essersi fatta riempire nelle cucine reali il lembo della veste con braci ardenti, e il Re, vedendo che i carboni la lasciavano illesa, si arrese all'evidenza del miracolo. L'altro ritratto è d'un uomo anziano vestito come gli Staalmeesters di Rembrandt che son press'a poco contemporanei di questo ritratto.⁶² Nel volto e nell'espressione è molto simile a mio nonno, questo Lorenzo di Marsciano, tolto *dall'Albero et Istoria della famiglia de' Conti di Marsciano* dell'Ughelli,⁶³ libro dedicato appunto a questo conte Lorenzo, «cameriere d'Honore di Cappa e Spada» di Alessandro VII, «molto stimato per la sua bontà, e per l'animo applicato alla virtù», che «senza risparmio di fatica e di spesa» raccolse da diverse parti quantità di scritture sulle quali l'Ughelli si basò per compilare quella storia. Il cartiglio sotto il ritratto e lo stemma reca un distico:

*Cuius ovans studio maiorum gloria surgit
e tenebris, lux hunc nulla perire sinet.*

Ma purtroppo il bugigattolo in cui è appeso questo ritratto è piuttosto tenebroso.

Fortunatamente quell'emergenza per cui avrei dovuto nascondermi nella «cella dei culicini» non si presentò mai, sicché non si dovette mai spostare la bibliotechina che ricevetti in dono da Mrs. Strong⁶⁴ allorché abbandonò l'appartamento in Via Balbo per trasferirsi all'Albergo Regina, e depositò i libri in Vaticano, e alcuni pochi, che m'interessavano per l'argomento, o di letteratura inglese o di arte neoclassica, ne diede a me. Credo che questi pochi libri e questo scaffale di legno ordinario siano le sole cose che io mai ricevessi in eredità, e sarebbe ingrato da parte mia lamentarmi che Mrs. Strong non si ricordasse di lasciarmi, come mi aveva solennemente promesso, una copia della *Geschichte der Kunst des Altertums* del Winckelmann che era appartenuta a Walter Pater. Ma l'esperienza m'ha insegnato che di tali promesse non convien fare conto alcuno. Anche Giulia Celenza, a cui chiesi di vendermi una graziosa miniatura neoclassica rappresentante Lot e le figlie, mi disse che ciò non avrebbe fatto, ma che me l'avrebbe lasciata in eredità, e assicurò che non diceva affatto per scherzo, tanto ammirava la mia passione di collezionista; e purtroppo non ebbe lunga vita che potesse giustificare la dimenticanza d'una promessa.

Alla fiancata dello scaffaletto di Mrs. Strong è appesa una spada da scena, di legno dorato, con la lama di latta; il fodero e l'elsa di legno sono finemente lavorati; la spada dovette servire a qualche attore in costume da antico romano, come quello che nella tavola 15 delle *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* di

Antonio Morrocchesi³⁶⁵ posando la sinistra sull'elsa d'una simile spada, declama: «E che pretendi?».

La porticina dello sgabuzzino è ornata da due bassorilievi di stucco dorato su fondo blu, a forma di losanghe, rappresentanti scene di sacrifici romani. Sopra la porta è una veduta di Pesto, ad acquerello, e un ritratto di giovane donna dai capelli neri corti e arricciati, in abito Impero bianco, con uno scialle rosso attorcigliato e portato a tracolla; non ha alcun gioiello, né collana né orecchini. Alla Mostra di ricordi storici del Risorgimento meridionale d'Italia, nel 1912, questo ritratto fu dato per il ritratto di Lucia Migliaccio principessa di Partanna, duchessa di Floridia, quella duchessa che fu moglie di Ferdinando IV che le destinò la villa che dal suo nome si chiama Floridiana. Nel libro di Salvatore Di Giacomo, *Ferdinando IV e il suo ultimo amore*, non si nomina questo ritratto, ma bensì un grande vaso di Capodimonte dipinto dal Giovine «riproducendo a mezzo busto la Duchessa, senza ombra d'ornamenti al collo ed agli orecchi, in capelli corti *frises*, e scollacciata», ma non si sa dove si trovi ora questa porcellana, la cui descrizione corrisponde a quella del mio ritratto. Dietro la mia tela, una sconsigliata mano aveva scritto: «Ritratto di Lady Hamilton di Angelica Kauffmann»! La maniera del pittore, se mai, potrebbe far pensare a Costanzo Angelini.

Simmetrica alla porta che conduce all'ultima stanza è, all'altro lato del caminetto, la finestra che dà sulla corte; dinanzi ad essa, per nascondere il termosifone, è collocato un parafuoco tedesco con un telaio centrale e due laterali, tutti e tre mobili, il primo con un sistema

di contrappesi, gli altri scorrendo su guide interne: il telaio centrale è diviso in scomparti da regoletti di mogano ed in ogni scomparto ha un figurino di mode tolto (come può vedersi per trasparenza in un caso) da un giornale di mode tedesco: il figurino centrale, d'un uomo in cilindro e col bastone (tutti gli altri figurini son di donne), è lo stesso, ma invertito, di quello che si trova nel n. 336 del «Corriere delle dame» (30 giugno 1810). Simili parafuochi, con telaio decorato di paesaggi o altre figure che formano scacchiera, ho visto in Germania, per esempio nel castello di Tiefurt, un tempo residenza estiva della duchessa Anna Amalia di Weimar.

In quest'angolo del salone, vicino alla finestra, è collocata la scrivania. Per uno scrittore questo dovrebbe essere il mobile principale, il primo da ricercare conforme al concetto che si sarà formato della propria missione, il quale non potrà non possedere un certo grado di elevatezza, per quanto voglia la sua modestia schermirsi. Lo scrittoio è per lui quel che per la bella donna è la psiche; e lo specchio sarà nel suo caso il foglio bianco su cui si rifletterà il contenuto della sua anima, sicché con piena ragione si potrà dire essere la scrivania la psiche dello scrittore. Il primo mobile di cui mi sarei dovuto occupare avrebbe dovuto esser dunque la scrivania, ma, come ho detto, il germe della mia predilezione per lo stile Impero prese origine nella camera da letto, da quel cassettone donatomi dal mio patrigno, ed è quindi naturale che invece che dalla scrivania cominciassi proprio dalla psiche. Del resto una bella scrivania Impero è un mobile tutt'altro che facile a trovare; per me è stato, se non l'ultimo, uno degli ultimi a entrare nella mia casa. È una grande scrivania francese

d'un'estrema sobrietà ed eleganza: si presenta come un parallelepipedo di mogano delle Antille d'una qualità biondo-fulva quale oggi non si trova più. Due coppie di grifoni monopodi di bronzo fiancheggiano gli sportelli dalla parte dove si siede, e due identiche coppie interrompono la parete di mogano al lato opposto, e questi bronzi e le semplici bocchette circolari dei buchi delle serrature degli sportelli e dei cassetti sono i soli ornamenti. Quei grifoni monopodi attestano la mirabile continuità di tradizione degli stili francesi, ch  il trono di Dagoberte I (settimo secolo)⁶⁶   fiancheggiato da simili animali stilizzati. Come motivo architettonico appare gi  nella decorazione sassanide, e si ritrova in un sostegno di tavolo romano di marmo al Museo Nazionale di Napoli, e in altri simili mobili, ch  questa applicazione dei grifoni alla decorazione dei tavoli   prettamente romana.⁶⁷ Il piano del mio scrittoio conserva l'originale copertura di marocchino verde decorato di ferri, ma il colore   diventato bruno come quello delle olive e si mostra nell'originaria tinta solo nella tavoletta scorrevole inserita al lato destro, che consente il prolungamento della superficie, gi  generosa, dello scrittoio. La poltrona francese di mogano dal dorso del tipo «gondola» ha i braccioli sostenuti da delfini dal capo di bronzo dorato;   rivestita di cuoio. Nel vano centrale della scrivania   uno sgabello Regency dal caratteristico profilo a voluta, sostenuto da quattro zampe leonine di legno dorato; le guance dell'imbottitura su cui posano i piedi son pure di legno dorato, decorate con un motivo di rosa e tralcio. Per molti anni prima di trovare quell'assolutamente adeguata scrivania francese (dico adeguata al resto del mobilio, non all'importanza dello scrittore), m'ero contentato

d'uno scrittoio più semplice, probabilmente siciliano, sostenuto da quattro sfingi monopodi alate dalle zampe posanti su un piano di forma arcuata, adorno d'un arco e d'un turcasso scolpiti nel legno. Su questa scrivania, che avevo acquistato dall'antiquario Subert di Milano nel 1932, scrissi quasi tutto quel che uscì dalla mia penna fino al 1954, allorché la scrivania francese mandò in esilio questo mobile più modesto. Al quale avrei risparmiato, se lo spazio nella mia casa me l'avesse consentito, il destino poco lieto a cui andò incontro. Dapprima credevo che avrebbe trovato ospitalità in casa d'un degno collega, ma subito dopo egli acquistò un mobile che più lo soddisfaceva, e cedette in cambio parziale di questo la mia antica scrivania a un antiquario. Ebbe l'oltraggio pubblico d'essere ritirata da un'asta per mancanza di offerenti, e forse ancora languisce coperta di polvere nel magazzino dell'antiquario che, mi disse, si proponeva di tagliarla in due per farne due piccole consolle, apparentemente più vendibili. I suoi difetti erano un'altezza superiore a quella normale delle scrivanie, e una fragilità delle ali che non resistevano all'oscillazione impressa al tavolo da qualcuno che vi avesse posato la mano sopra con troppa energia, come fece un editore materialone col quale purtroppo (non solo per questo!) ho avuto rapporto. Eppure nessuno di questi due difetti disturbò me finché me ne servii. Debbo aggiungere che, dopo tutto, il tavolo su cui uno scrive non ha grande influenza sul merito delle cose scritte? Che anzi probabilmente non ne ha nessuna? Certo non scrissi cose che avessero pregio sul tavolo che ebbi da giovane prima che la pretesa d'un ammobiliamento elegante mi spingesse ad acquistare una scrivania della fine

del Settecento, dai piedi ancora sagomati, di cui presto mi disfecì quand'ebbi trovato quella delle sfingi dall'antiquario Subert. Ma ci si potrebbero aspettare cose di gran conto da un giovane che non sia un genio? Scrissi la tesi sul D'Annunzio, che poi entrò come appendice nel mio volume su *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, su quel tavolo dei miei anni giovanili di cui non ricordo bene la forma: forse era stata la scrivania di mio padre, e, a quel che mi sembra di rammentare, era di noce filettato di scanalature dorate, nel gusto ibrido della fine del secolo scorso. Ho usato quel mobile per tanti anni, e forse, se lo vedessi, lo riconoscerei, ma ora ne ho una memoria estremamente confusa. Né mi aiuta una fotografia di me seduto a questo scrittoio nel 1916, nella casa di Piazza dei Nerli a Firenze, perché il tavolo è completamente in ombra. E non mi ricordo i tavoli di cui mi servii in camere d'affitto a Liverpool e a Manchester, dove, pure, composi molti scritti di critica e di filologia. Certe pagine tra le mie migliori mi son poi venute senza l'aiuto di scrittoio alcuno, come quando seduto sotto un pino della pineta di Viareggio, nelle ore più calde, stendevo il racconto del mio viaggio in Spagna, posando il foglio su un libro appoggiato alle mie ginocchia. Dirò che c'è anche chi si meraviglia che io possa scrivere affatto in un salone ricco di ornamenti come il mio, che Goethe stesso preferiva un ambiente nudo e disadorno per scrivere, e che un architetto che io conosco, che ha una villa a Capri con incantevoli vedute dalle finestre, ha preferito per suo studio una stanza la cui finestra dà su un muro bianco. Io credo in verità che potrei scrivere dovunque, purché non avessi intorno rumori che mi disturbassero. Ma c'è stato chi ha trovato che i rumori gli secondavano

l'ispirazione come Gogol' quando scriveva nelle osterie romane (non direi però che a Diego Angeli giovasse molto l'ambiente del Caffè Aragno per stendere molte parti della sua versione di Shakespeare). Anche una circostanza che normalmente si riterrebbe capace di recar disturbo, come la presenza d'un odore sgradevole, può diventar propizia, come nel caso di Schiller che s'eccitava all'odore di mele mézze che teneva nel cassetto. Un odore, un sapore, per qualche associazione sentimentale manifesta o recondita, può acuire la nostra sensibilità e affilare il nostro ingegno. Un Martini bianco con una certa dose di gin mi riporta a Arundel Terrace a Brighton in un giorno d'estate, mi ripresenta agli occhi un giardino con un opulento *herbaceous border*, e quel sole un po' pesante solamente nel mezzo del giorno, ma non mai di continuo, ch  di quando in quando passavano nuvole e si rabbriviva se si era in costume da bagno. E questo ricordo ha il potere di mettermi in uno stato di grazia.

Altri potrebbe essere distratto dai soprammobili della mia scrivania: il calamaio di piuma d'acero, ebano e bronzi dorati, con due alati putti con una fiammella in capo che recano su una lettiga i vasi dell'inchiostro e del polverino coperti da coperchi sormontati da un delfino, mentre nel mezzo due cigni spalla a spalla dovevano fiancheggiare una mancante guaina per le penne; due candelieri dalla base di basalto su cui posano sfingi dorate recanti sul capo il bocciolo della candela; un'altra sfinge, di vetro opalescente, che serve da posacarte, mentre un altro posacarte   formato da un domatore di cavalli di bronzo dorato in atto di frenare per la briglia il cavallo impennato, motivo che si ritrova in monumenti all'ingresso

di vari giardini, a Parigi (di Guillaume Coustou), a Pietroburgo, a Napoli; una tabacchiera d'osso, colorato in nero, con il coperchio impresso nitidamente d'un rilievo che ripete il noto quadro del David, il *Serment des Horaces*: una cassetta di mogano dal coperchio perforato da sette fenditure, quanti sono i giorni della settimana i cui nomi francesi sono scritti in lettere di bronzo al disopra di ciascuna fenditura: l'interno ha altrettanti scomparti: un mobiletto che doveva servire al trasporto della corrispondenza in villa, e che a me serve di casellario per appunti di motivi e d'idee per saggi ed elzeviri. Infine alla destra (e non alla sinistra, come ci si aspetterebbe) una *lampe-bouillotte* dal paralume che ancora ha la vernice verde originaria ed è tenuto fermo da un'elegante vite a freccia. Questa *lampe-bouillotte* autentica ne ha sostituito un'altra genuina solo in parte, che ho ritrovato poi nella casa neoclassicηγgiante d'una signora la quale (secondo caso di oggetti da me scartati) l'ha collocata in un posto d'onore. Il solo soprammobile che mi provenga dalla famiglia è un'agata segata che mostra nella sezione una lucida superficie dal centro rosso e bianco piumoso e dai margini verdognoli venati di rosso, una specie di fetta di prosciutto minerale, un ricordo delle Alpi e dei paesi di mio padre.

Nell'angolo dietro la scrivania è un semplice *secrétaire* d'acero, con nella parte superiore, sopra la ribalta, un armadietto a due sportelli che all'esterno son rivestiti di specchi, e inquadrati da due erme con teste egizie di legno dorato e guaine di legno nero; di legno nero sono anche la cimasa del mobile e i filetti che segnano le cornici degli specchi e le fasce al disopra della ribalta e tra i cassetti.⁶⁸ Sul mobile stanno i due

busti di gentildonna e di ufficiale di cui ho già parlato⁶⁹ e tra di essi una lucerna di bronzo sul cui coperchio sta in ginocchio la figura di Psiche alata in atto d'alimentare la lampada con un orciolo di bronzo dorato; un oggetto identico si trova nella villa della Petraia presso Firenze.

Dietro, alla parete, è un ritratto di famiglia, una di quelle caratteristiche *conversation pieces* dell'Ottocento che dovevano servire a fissare, e pei componenti e pei posteri, l'immagine compiaciuta del piccolo aggregato umano, fin quando poi venne la fotografia, e scomparvero i modesti pittori che si dedicavano a questo genere d'ingrato lavoro (e dico ingrato perché, dovendo soddisfare le esigenze e le vanità di tutte le persone effigiate, i poveri pittori avranno avuto un compito difficilissimo). E non è a dire che, come nell'*Iperione* di Keats, la nuova stirpe di creatori d'immagini fosse più bella di quella così scomparsa:

*So on our heels a fresh perfection treads.*⁷⁰

Perché, mentre le fotografie dell'Ottocento, salve poche eccezioni, presentano personaggi goffi, vestiti come dal rigattiere, e in un ambiente privo di qualsiasi intimità (il meschino scenario della piattaforma di posa, col fondale sfumato che invece di creare, toglie qualsiasi illusione), quei ritratti di famiglia di pittori spesso modesti hanno tale un'atmosfera di vita d'ogni giorno colta in tutta la sua ingenua freschezza, che si perdonano volentieri le deficienze della tecnica per quel sapore di verità, divenuta poetica col passare del tempo, che essi posseggono. E non manca d'una sua nota poetica neanche questo mio ritratto di famiglia, che ripete uno schema da cui Ingres seppe

estrarre un accordo sublime proprio in quello stesso anno 1818 in cui fu dipinto il mio quadro. Anche, qui come nell'incantevole disegno della famiglia Stamaty, una giovinetta siede al piano, e accanto sono aggruppati i suoi familiari. La giovinetta non ha la grazia della snella adolescente di Ingres, sebbene l'abito bianco voglia circonferarla di purità; ben si nota la sua parentela con le donne ciccione e apatiche che stanno in piedi dietro di lei, una vestita di rosa, l'altra di celeste, e con la matrona vestita di giallo che siede dall'altro lato del pianoforte attendendo a un suo lavoro di cucito. Accanto le è seduto il marito, la cui zazzera bianca ancora arieggia la parrucca del Settecento: ai piedi di questo vecchio signore, una cagnetta danese pomellata bianca e nera, con un collare rosso su cui è scritto in giallo il suo nome: Zemira. Un elegante giovanotto in stivali e frac avana sta in piedi all'estrema destra imbracciando il violino; simmetricamente, all'estrema sinistra, dietro la suonatrice di pianoforte, sta un ufficiale nell'uniforme delle Guardie-cacciatori dell'esercito napoletano, e regge il voluminoso casco con la destra appoggiata sul fianco. Dietro al gruppo, su due alti piedistalli bianchi e oro son posate due lampade sostenute da repliche del Mercurio del Giambologna; sul piedistallo visibile, di destra, il pittore ha messo la firma di cui non si leggono che le ultime parole in stampatello:...tteoli.

Ma la parte più interessante della composizione sono i due quadri in sanguigna appesi alla parete verde: quello di destra riproduce un noto bassorilievo del Thorvaldsen, *Ettore dinanzi a Paride ed Elena*-, quello di sinistra ripete, con qualche piccola omissione, proprio il disegno della

Stratonice che si trova nel mio passaggio del telefono.⁷¹ A questo non avevo fatto caso (la *conversation piece* è appesa in alto, nell'ombra, e acquistai il disegno molti anni dopo, e quando l'acquistai m'eran passati di mente i particolari del quadro a olio), ma un professore di Chicago, Joshua C. Taylor, che esaminò tutti i miei quadri nello stesso tempo, richiamò la mia attenzione sull'identità di quelle due raffigurazioni, e avanzò una ipotesi molto plausibile, che sia da riconoscere in quella composizione un quadro, *Antiochus et Stratonice*, che Girodet eseguì nel 1793 e dette al medico Domenico Cirillo, evidentemente in considerazione dell'appropriatezza del soeetto a un medico. Del quadro di Girodet si è perduto traccia, ma esiste al Museo Bonnat un'altra versione del Girodet dello stesso soggetto, con quattro personaggi invece di tre.⁷² La posizione di Antioco è la stessa, col capo abbandonato sul guanciale, la sinistra mollemente appoggiata sull'orlo del letto e la destra adagiata lungo il busto; il medico non siede al capezzale, ma ai piedi del letto, però identica è la posizione delle sue mani, sebbene invertita: nel quadro del Museo Bonnat appoggia il volto sulla destra e allunga la sinistra verso il petto del malato, nel mio disegno (e nel quadro appeso alla parete della *conversation piece*) è la sua destra a tendersi verso il malato e la sinistra che si serra alla bocca del vecchio cogitabondo; soprattutto simile è la sedia su cui è seduto il medico, un tronetto dal dorso concavo ornato di viticci, mentre la parte anteriore termina in ali e piedi belluini. Diversa la Stratonice, ma in entrambi i casi ha il capo coperto dal mantello. Così la mia modesta *conversation piece* napoletana potrebbe, attraverso la stampa

o sanguigna appesa alla parete, costituire un documento per l'identificazione del perduto quadro di Girodet dipinto pel famoso medico napoletano; come la veduta dell'interno della Reggia di Napoli di cui parlavo sopra, documenta l'originaria collocazione dei dipinti del Correggio nella collezione Murat, o come l'acquerello del Garnerey del salotto della duchessa di Berry offre una chiave per l'identificazione del mio quadretto di dama spagnola.

Alla parete dietro la scrivania, adiacente a quella contro cui è collocato il *secrétaire*, è fissato presso l'angolo un «Calendario di gabinetto per l'anno 1805, stampato in Milano nella stamperia e fonderia di Gio. Giuseppe De Stefanis, con l'orario delle partenze dei corrieri, staffette, diligence e messaggeri dell'Ufficio generale delle Poste di Milano». È una bella composizione tipografica a mo' di facciata di tempio, con frontone contenente in una ghirlanda di quercia e d'alloro il numero dell'anno, e con i mesi dal luglio al dicembre in sei colonne ciascuna col suo segno zodiacale a guisa di capitello. 21 ottobre 1805, sant'Orsola e compagne martiri. Ma non è per sant'Orsola che io guardo quella data, ma per la battaglia di Trafalgar. Molti raccoglitori di cimeli napoleonici finiscono per mettersi in casa anche mobili

Impero; io, mentre m'interesso soprattutto dell'arredamento, non ho d'altronde potuto evitare di raccogliere di quando in quando anche qualche cimelio storico. Non lontano dalle romanze in musica scritte da Ortensia Beauharnais per suo fratello ho messo il quadro di Eugenio presso la tomba della madre, per un'associazione di eventi storici simile a quella che faceva collocare all'architetto A. E.

Richardson nella sua villa di Ampthill nel Bedfordshire un ritratto di Nelson in una cornice oblunga a foggia di canapo navale formante due gasse alle estremità superiore e inferiore, vicino a due modellini della nave *Victory*, e, lì presso, ritratti di Napoleone e di Giuseppina, una sfinge di bronzo e una scacchiera coi suoi pezzi, per simboleggiare la strategia della guerra tra l'Imperatore dei Francesi e il grande ammiraglio inglese. Ispirandomi a questo modo allusivo d'arredamento, avrei dovuto collocare vicino a quel calendario il pezzetto di trave di quercia che il nonno di mia moglie, alto funzionario dell'Ammiragliato inglese, ci donò un giorno: l'aveva ricevuto non so in quale circostanza celebrativa, e ce lo dette non perché un piccolo parallelepipedo di quercia fosse un soprammobile adatto a un ambiente Impero, ma perché questo era un frammento della nave *Victory*. Ma lo tengo nella biblioteca insieme ai libri di emblemi, essendo anch'esso, a suo modo, emblematico d'un avvenimento storico.

Sopra al Calendario è la stampa popolare tedesca coi tre sovrani vincitori di Lipsia che ha ispirato l'incisione del bicchiere di cristallo in camera da pranzo,⁷³ *Erste Zusammenkunft des Kaisers von Oesterreich mit dem Kaiser von Russland und dem König von Preussen vor Prag den 18.^{ten} August 1813*. Nello stesso angolo, all'altra parete, una stampa della *Familia Real de España*, Carlo IV con Maria Luisa e figli, «Donas sculpsit».

Accanto al Calendario è un'alta *étagère* dove tengo a portata di mano i dizionari, e al di sopra dell'*étagère* un ritratto femminile dell'epoca

della Restaurazione che ricorda molto nella maniera di trattare i lineamenti del volto e i minuti ornamenti del vestito il ritratto dell'improvvisatore Tommaso Sgricci al Museo Civico d'Arezzo; quest'ultimo è del Benvenuti, e dello stesso pittore potrebbe essere il mio ritratto di donna, una bruna dall'aria un po' incantata, con una collana di granati al collo, un vestito bianco con lo scollo orlato d'un passamano di squisite roselline, e un variegato scialle di Cachemire sulla spalla sinistra. Tra *l'étagère* e la biblioteca è un barometro di mogano e bronzi di Charles Frécot, Rue de la Harpe N° 89.

La grande biblioteca delle aquile e dei cigni resta per me ancora un mobile alquanto misterioso. La sagoma del mobile è certamente derivata dal tipo di biblioteca inglese chiamato *break-front*, cioè con la sezione centrale formante nella parte inferiore un avancorpo, che può ospitare nell'interno libri di proporzioni massime, come se ne pubblicavano allora soprattutto intorno a monumenti dell'antichità, e infatti vi ho collocato i volumi di Robert Wood sulle rovine di Baalbek e di Paimira, quello di Robert Adam sulle rovine del Palazzo dell'imperatore Diocleziano a Spalato, le opere del Quarenghi e del Rusca, le *Maisons de plaisance de Rome* di Perder e Fontaine, gli Edifici di Roma del Letarouilly, l'enorme *Sacre de Napoléon*, e tanti altri libri relativi all'arte e all'architettura neoclassica. L'avancorpo è fiancheggiato da grandi cigni di mogano cupo o amaranto, ai fianchi del mobile si accompagnano aquile di eguale altezza dei cigni: su questa base monumentale, che posa su quattro tartarughe, si leva armoniosa la triplice vetrina della biblioteca, partita da lesene adorne di capitelli e

di fregi egregiamente scolpiti, coronata da un frontone nel cui centro posa, su rami d'alloro, l'uccello di Minerva. E fu probabilmente questa civetta che alienò le simpatie di possibili acquirenti del mobile, il quale, già proprietà del marchese Marignoli, doveva andare ad arredare la villa del proprietario di cartiere Boimond a Sora, ed effettivamente viaggiò fino a questo paese, ma, non volendolo l'acquirente sull'unica parete che per lunghezza avrebbe potuto contenerlo, fu da lui restituito all'antiquario Sangiorgi da cui l'acquistai io.

Sull'epoca del mobile non ci son dubbi: è un mobile della Restaurazione coevo a quelli del Puteaux, ordinati dalla Città di Parigi per un ricevimento in onore di Carlo X al Municipio, che si trovano al Museo Carnavalet. Il tipo di decorazione, a rose, tralci, palmette d'intarsio d'amaranto scuro su fondo chiaro di piuma d'acero, è lo stesso. Il Puteaux fu tenuto in gran conto all'epoca della Restaurazione per essersi «*attaché particulièrement à confectionner ses meubles avec des bois indigènes, afin de prouver qu'on les peut employer avec le même succès que les bois étrangers*», e fu premiato per i suoi «*meubles élégants et bien confectionnés*». Un esperto del Mobilier National a cui sottoposi una fotografia della mia biblioteca non esitò a giudicarla mobile francese della Restaurazione. Tuttavia due noti antiquari parigini, Grognot e Joinel, che videro il mobile in casa mia, con eguale sicurezza affermarono che francese il mobile non poteva essere per via delle tartarughe, particolare caratteristico di mobili italiani, napoletani in specie. Del resto i mobili di Puteaux hanno sì intarsi, ma non ornamenti in rilievo. Sarebbe dunque il mobile partenopeo? Dai mobili napoletani intarsiati di legno scuro su

chiaro che mi è capitato di vedere, a questa biblioteca c'è un gran divario; una certa affinità trovo soltanto con una grande consolle bianca e oro alla Reggia di Caserta, e con un'altra grande consolle, pure bianca e oro, ma sostenuta nella parte anteriore da leoni monopodi anziché, come l'altra, da lesene, al Palazzo Reale di Napoli.⁷⁴ Originariamente il frontone della mia biblioteca era coronato da un fregio di palmette a giorno, che fu rimosso perché in gran parte mutilo, e perché parve all'antiquario che, togliendolo, la linea del mobile ci guadagnasse in purezza e armonia. Simili fregi a giorno si trovano illustrati nel repertorio di La Mésangère e in qualche mobile tedesco (Wilhelmshöhe).⁷⁵ Che il legno chiaro del mio mobile sia poi piuma d'acero (*bird's eye maple* o *curly maple*), o di quella specie d'acero che è il sicomoro (*Acer pseudoplatanus*), il cui legno macchiato era conosciuto dagli stipettai col nome di *harewood* — ché entrambi questi nomi sono stati fatti da esperti, o da pseudoesperti a proposito del mio mobile — è una questione ancora indecisa. Un bravo falegname, specializzato in restauri d'intarsi, che restaurò questa biblioteca, la disse di piuma d'acero; egli trovava il mobile magistralmente eseguito, con incastri a coda di rondine anche nelle parti che di solito non sono così curate. Quel falegname dovette praticare sul mobile un'incresciosa operazione, che venne facilitata da quella magistrale commessura: segarlo in tre punti, in corrispondenza dei lati dell'avancorpo, in basso, e nel mezzo dello scaffale superiore. Poiché, drammatica constatazione che feci allorché mi decisi ad acquistare il mobile, come sarebbe potuto entrare in casa, dal momento che, per la sua lunghezza, non poteva girare la scala? Di questo

contrattempo l'antiquario era tutt'altro che dispiaciuto poiché l'impiegato della sua galleria m'aveva citato un prezzo, a quel che pare, inferiore a quello che effettivamente il mobile avrebbe dovuto realizzare per consentire il consueto guadagno; e, pur mantenendo la sua parola, sperava che io rinunziassi all'acquisto. Quell'operazione chirurgica permise al mobile di entrare nel mio appartamento il 5 dicembre 1937, data per me memorabile. Così grande era il mobile, che si temeva che avrebbe ridotto d'assai il senso di spaziosità della stanza, ma una volta collocato contro la parete, parve come se la biblioteca fosse stata lì sempre; s'insediò al suo posto come se questo fosse stato *its appointed rest e its native country and natural home*,⁷⁶ il luogo destinato al suo riposo, il suo paese natale e la sua naturai dimora, dov'essa entrava «come padrona che fosse di sicuro attesa, eppure c'era una tacita gioia al suo arrivo» (*as a lord that is certainly expected and yet there is a silent joy at his arrival*).

Se, accanto a un inventario di mobili, io mi fossi proposto di parlare anche dei miei libri, sarebbe ora il momento d'introdurre in questo testo già composito un romanzo bibliografico alla maniera della *Bibliomania* di Thomas Frognall Dibdin, o una disquisizione decadente alla maniera di Huysmans. Mentre l'avancorpo e parte di uno degli scaffali inferiori contengono libri sull'architettura e l'arredamento del periodo neoclassico, gli scaffali superiori ospitano a sinistra una raccolta di poeti italiani minori del Cinquecento e Seicento, spesso in pregevoli legature inglesi data la loro provenienza da biblioteche di case patrizie d'Albione, nel centro una raccolta d'emblemi e d'imprese, a destra una quantità di edizioni settecentesche di classici

francesi e inglesi i cui dorsi di vitello e di marocchino danno a questa vetrina un colore caldo e opulento, mentre le pergamene mettono la loro nota cerea nelle sezioni limitrofe.

Sui poeti italiani mi proponevo di scrivere un volume che fosse un repertorio di motivi e la storia d'un gusto; ne cavai uno schedario, poi progetti d'altri libri ebbero la precedenza, e infine la pubblicazione d'un'opera americana (*Elizabethan Sonnet Sequences* di Lisle Cecil John, Columbia University Press, 1938) tolse gran parte della novità che avrebbe potuto avere il mio repertorio. Dormono ora quei leggiadri e spesso vacui libretti custoditi dai quattro busti di grandi poeti a cui ho già accennato.⁷⁷ Quanto a quegli ancor più vaghi e di poco men vacui libri d'emblemi, dopo che ne ebbi estratto il succo nei miei *Studi sul concettismo* (1934) e cavato una bibliografia nel secondo volume degli *Studies in Seventeenth Century Imagery* (1948), dormono ora anch'essi, in compagnia d'una pipa di gesso deposta sopra gli emblemi olandesi, di una tazzina di Vienna che riproduce in squisita miniatura una famiglia di contadini del Teniers (il padre fuma una bianca pipa di gesso del tipo di quella), e di alcune altre tazzine di Vienna con gli emblemi dell'Amicizia, dell'Equità, della Perseveranza in amore, e delle altre virtù, progenie settecentesca dell'*Iconologia* del Ripa, di alcuni bicchieri di cristallo lavorati alla ruota e dipinti dal viennese Kothgasser, di cui uno in special modo, con un amorino prigioniero «*pour avoir volé des coeurs*» mi ricorda una giornata di primavera del 1936 quando lo portai via trionfalmente da una vendita all'asta nel palazzo della principessa di Viggiano in Via di San Teodoro, e avevo negli occhi la rosea fioritura degli alberi di Giuda che s'allineava sul Palatino

proprio dinanzi a quella casa, e la mia vita era ancora sotto l'insegna degli amorini arcieri di Ottone Venio, riprodotti nella partecipazione del mio matrimonio.⁷⁸ Un'altra tazzina, che ha per vignetta un cosacco inerpicato sul suo cavallo, con la sua lunga lancia, attesta la mia parzialità per la Russia dell'*ancien régime*, e un «ritratto in cera policroma della nobile Donzella Vincenzina Gherardi, dono del fidanzato Prof.^e Giuseppe Corbara, eseguito dallo stesso circa il 1790» attesta la mia predilezione per le cere, e il delicato profilo della brunetta con due rose in cima alla pettinatura dovrebbe rendere indulgenti verso quella mia predilezione anche coloro che disprezzano le cere come un'arte inferiore e degenerare. Un bicchiere di cristallo, con incisa una nave a vapore, in vicinanza del cimelio della nave *Victory*, potrebbe far pensare a come sarebbe stato diverso il destino di Napoleone se avesse voluto avvantaggiarsi di quella recente invenzione per le sue navi da guerra. In tutta sincerità debbo dire che a molti questa vicinanza o addirittura mescolanza di porcellane e ninnoli, e di libri, è parsa più confacente alla biblioteca d'una signora che a quella d'uno studioso. E davvero non saprei citar precedenti nelle biblioteche dei miei maestri. Immaginar solo una tale intrusione sugli scaffali di un Rajna, di un Parodi, e perfino di un De Lollis e di un Pasquali, mi fa sorridere come una grottesca (il rispetto pei venerati maestri vorrebbe che io dicessi: sacrilega) incongruità: sarebbe come mettere un fiorellino nella mano d'un orco. Ma nello *Spectator* di Addison trovo un precedente, e proprio nel saggio che s'intitola «La biblioteca d'una signora»:

«I suoi libri erano allineati insieme in un ordine assai leggiadro. Alla fine degl'in-folio (che erano bellamente rilegati e dorati) c'erano grandi vasi di porcellana disposti l'uno sull'altro in nobile architettura. Gl'in-quarto erano separati dai volumi in-ottavo da un mucchio di vasi più piccoli che sorgevano in una deliziosa piramide. I volumi in-ottavo erano affiancati da piatti da tè d'ogni forma, d'ogni colore e d'ogni grandezza, che erano così disposti su un telaio di legno, che parevano come un pilastro continuo profilato delle più vaghe modanature, e colorato della più gran varietà di tinte. La parte della biblioteca destinata ad accogliere i drammi e gli opuscoli, ed altre pubblicazioni sciolte, era chiusa in una specie di quadrato, consistente di una delle più belle grottesche che io abbia mai veduto, tutto pagliacci, leoni, scimmie, mandarini, alberi, conchiglie, e mille altre buffe figure di porcellana... Mi piacque immensamente questo genere misto d'arredamento, che pareva adattissimo sia alla signora che alla persona colta, e dapprima non sapevo se dovermi immaginare in un'artistica grotta o in una biblioteca».

Non mi metterò ora sulle orme di Addison passando a dare una lista dei libri contenuti nella biblioteca, sebbene nell'ala destra ce ne siano alcuni abbastanza curiosi da offrire strani raccostamenti del genere di quelli elencati dall'Addison. Non crediate, per esempio, che io mi occupi di occultismo, se noterete la presenza di *Les Farfadets, ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde* di Al.-Vinc.-Ch. Berbignien de Terre-Neuve du Thym (Parigi, 1821) con figure di strane apparizioni e d'inquietanti apporti; son solo queste figure, documenti del gusto dell'epoca, che m'interessano. Ma no, non mi metterò sulle orme di Addison, e tanto meno su quelle del Dibdin; un «romanzo bibliografico» mi porterebbe troppo lontano.

Al di là della biblioteca si leva sulla sua ricca mensola il busto di Giuseppina Grassini di cui ho detto; al disotto, un *cellaret* (oggi si chiamerebbe piccolo bar) inglese, dello stile detto Adelaide dalla moglie di Guglielmo IV, che introdusse nello

stile Regency alcuni elementi di mobili dell'epoca di Giacomo I, perché a questi s'ispirano i riporti di mogano a forma di diamante ai lati e sul davanti del coperchio del piccolo mobile a rotelle che contiene dodici bicchieri e dieci bottiglie di cristallo alcune delle quali recano ancora, in caratteri opachi, le denominazioni di *rum*, *brandy*, *hollands* (cioè *gin*). Un tripode di bronzo dorato formato da tre leoni monopodi, che reca sotto l'orlo del piatto, tra viticci, teste greche coperte d'elmo, e mezzelune, le iniziali dell'antico proprietario, H e D, è collocato sul coperchio del piccolo celliere. Sulla parete, dietro, è segnata a matita la statura raggiunta da mia figlia a varie epoche della sua vita.

Siamo ora di nuovo alla porta per cui siamo entrati in questa stanza, e se l'occhio non fosse stato attirato per prima cosa dall'alcova alla parete opposta avremmo notato (al disopra d'un parafuoco ricco di bronzi e d'un antico ricamo che mostra un pappagallo rosso appollaiato sulla sua grucciona in cima a una colonna su cui rose e altri fiori formano un gaio cespuglio; e il parafuoco nasconde il secondo termosifone della stanza) un ritratto di Ugo Foscolo che è la replica, con una variante, del famoso ritratto del Fabre.

UN RITRATTO DI UGO FOSCOLO

Scrivendo alla contessa d'Albany circa il desiderio della Quirina, di avere una copia del ritratto del Foscolo dipinto da Fabre, il poeta osservava: «Il mio amor proprio lascierebbe che le copie si moltiplicassero *in infinitum*». Fino a

poco tempo fa l'unica copia a olio del ritratto del Fabre che si conoscesse era quella mediocre assai del Garagalli, ove il fiero volto del poeta, come ho avuto occasione d'osservare in *Gusto neoclassico*,⁷⁹ assume cercaria di melensaggine caprina che, non fosse pel culto della Donna Gentile e per l'autografo del sonetto al Fabre da lei piamente incollato dietro il ritratto, relegherebbe il quadrettuccio tra le croste. Ben altro valore artistico ha la variante venuta in luce a un'asta Christie di Londra nel 1938, cervellogicamente descritta nel catalogo come «ritratto d'uomo di Ingres».

Il quadro, incorniciato da una cornice inglese dorata dell'epoca di Giorgio IV, ha proporzioni lievemente maggiori (circa cent. 75 X 60) a quelle del ritratto firmato «F. X. Fabre, Florentiae 1813», già proprietà del colonnello Murray (discendente del famoso libraio a cui l'aveva dato il Foscolo), venduto a un'asta Sotheby il 15 maggio 1929, venuto poi in possesso di Antonio Cippico, e ora nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Il ritratto nel mio salone presenta alcune notevoli varianti. Innanzitutto v'è aggiunta la mano destra, che abbraccia il gomito sinistro della figura. Diversità si notano poi nel paesaggio e nel cielo. Mentre il cielo del ritratto firmato è unitamente burrascoso e plumbeo, quello del ritratto non firmato è rotto da chiazze d'azzurro, e decisamente giallino all'orizzonte, con qualche sfumatura rosa nella parte a destra di chi guarda: più accentuata dalla maggiore luminosità la cortina di pioggia a sinistra. Nel paesaggio, alquanto diverso il profilo dei colli; quelli a sinistra han colore più turchino, che gradevolmente contrasta con gli alberi rossicci ripetendo l'accordo tra l'azzurro degli squarci nel cielo e il fulvo della chioma del

poeta; maggiore diversità nel paese a destra: invece del muretto a cui s'appoggia il Foscolo (in cui campeggia la firma del Fabre) si hanno fronde; invece della furtiva e argentea acqua remota dell'Arno tra gli alberi, si ha un viale che si snoda tra prati d'alberi fronzuti in veste autunnale, come in un parco inglese: questa parte ha maggior sviluppo nel quadro non firmato. Alquanto diversa è la tonalità generale dei due quadri: il ritratto firmato è più basso di tono, come vuole il cielo più burrascoso (certa opacità verdolina può essere effetto di vernice); il ritratto non firmato è più luminoso, le carni son più rossastre, magnifico è il verdone dell'abito a contrasto dei risvolti grigio ferro; la corniola col motto *Cor vigilai* è d'un bel rosso sangue, mentre nel ritratto firmato è più pallida, le parole vi spiccano maggiormente. Altre differenze posson notarsi nella lumeggiatura dei riccioli, nella superficie della fronte (più gonfia al di sopra dell'arco sopraccigliare nel ritratto non firmato), negli occhi, che sembrano aver maggiore emergenza plastica nel quadro più luminoso, nel numero delle pieghe della lattuga della camicia, di poco inferiore nel ritratto non firmato, nell'assenza dell'occhiello del gilè in quest'ultimo.

Ma le differenze non possono cancellare l'impressione generale di grandissima somiglianza tra i due quadri, e di uguale livello artistico. Un copista dozzinale non può non tradire la sua pochezza, come fa il Garagalli; un maestro che si metta a copiare non può non rivelare la propria personalità: in entrambi i casi si fa diverso dall'originale. Ora la qualità del dipinto non firmato è in tutto e per tutto all'altezza (se mai, per qualche rispetto, superiore) a quella del dipinto firmato.

Inoltre avrebbe potuto un copista inserire una mano così perfettamente nello stile dell'originale? Si osservi poi che il Fabre nei suoi ritratti raffigura di preferenza entrambe le mani, e le braccia conserte; così nel ritratto di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico di Roma, così in quello del Canova a Montpellier, e si confronti pure il modo di trattare le unghie con la mano destra del ritratto dell'Alfieri agli Uffizi.

Purtroppo il quadro, che certamente è coevo di quello firmato, giunse all'asta Christie senza storia, e presenta problemi difficilmente solubili allo stato attuale della nostra conoscenza. Era costume dei pittori di far due esemplari dello stesso ritratto; così di un altro ritratto dell'Alfieri del 1803, il Fabre fece la versione che si trova al Museo di Asti, e la replica, ridotta, con molte varianti ⁸⁰ che si conserva al Museo di Montpellier. Supponendo per un momento che tale sia il caso dei ritratti del Foscolo, la replica dovrebbe trovarsi appunto al Museo di Montpellier a cui finirono sia gli oggetti d'arte del Fabre, sia quelli che egli ereditò dalla contessa d'Albany. Come mai il quadro non firmato è riapparso in Inghilterra, e con cornice inglese? Anzi, era in Inghilterra prima del 1820, perché esiste una copia ad acquerello del ritratto da me posseduto (con la mano destra in evidenza) firmato da Mrs. L. Goldsmid (amica di Foscolo) e datato 1820.⁸¹

D'altronde la diversità del paesaggio potrebbe far azzardare l'ipotesi d'una esecuzione in Inghilterra, da parte di artista così abile da confondersi col Fabre stesso. Il quadro firmato raggiunse il Foscolo, dopo varie peripezie,⁸² nel 1818. Il Foscolo s'adoperò per farlo incidere, ma non ci risulterebbe che cercasse di farne fare

copia a olio. Un giorno potrà chiarirsi anche questo piccolo mistero. Intanto si può essere lieti che nel giro di pochi anni siano tornate in luce due degne effigi del Foscolo, a cacciar per sempre di nido la mediocrissima copia del Garagalli, fino a poco tempo fa riprodotta (per esempio *nell'Enciclopedia italiana*) come l'autentica immagine del poeta delle *Grazie*.⁸³

Sopra il ritratto del Foscolo, ahimè troppo in alto per poterne godere gli squisiti particolari, ho appeso una grande veduta a olio della Villa Medici d'Ottaviano alle falde del Vesuvio: dietro alla vetta del vulcano il fumo che n'esce si tinge lievemente di rosa; in primo piano son gruppi di figurine — contadini e signori — in costume dell'ultimo Settecento: si pensa piuttosto a Pietro Fabris, il prodigioso illustratore dei *Campi Phlegraei* del Hamilton, che al Hackert.

E ora da questa porta d'ingresso sormontata da un pannello di *papier peint* che su fondo celeste mostra un vaso sostenuto da sfingi color lapislazzuli, e sul vaso un cespo di fiori, dirigiamoci alla porta diametralmente opposta, sormontata da simile pannello, e attraversiamo un piccolo passaggio in cui è una finestrella allietata da qualche pianta di geranio (l'unico giardino, minuscolo, di questa casa estremamente urbana), e passiamo al *boudoir*. Già una delle pareti del *boudoir* era visibile collocandosi accanto al leggio presso il piano del salone: che è un altro dei punti prospettici della *suite*, da cui si scorge, al di là della porta d'ingresso del salone, l'anticamera o passaggio con la sua giardiniera crinita di felci, la porta che dà nella camera da pranzo sormontata da un pannello bianco con due putti

che reggono una ghirlanda, di stucco dorato, e nella camera da pranzo il *sideboard* coi suoi centri da tavola luccicanti d'oro, e il riquadro della porta marmorizzato a giallo di Siena sulla parete color terracotta, e oltre ancora, il lampadario delle tre sirene, la finestra dell'ingresso con dinanzi il grande vaso di malachite. E l'occhio, sorvolando l'arredamento del vasto salone, e spostandosi ad angolo retto con quella prospettiva, scorge a sinistra una parte del *boudoir*, il piccolo scrittoio con la cartella di marocchino rosso, e una tenda con un giallo disegno su fondo celeste che s'apre per mostrare nel mezzo un gran medaglione ovale con una testa d'argento di profilo, che fa pensare a un cammeo d'imperatore romano e insieme al reliquiario d'un santo. Quando i lampadari sono accesi, la vivezza dei vari colori spicca al modo d'un'aiuola di fiori lavata dalla pioggia, o anche allorquando il sole estivo insinua dappertutto una luce dorata e diffusa, arricchendosi di velature per il pulviscolo che spesso è sospeso nell'aria dell'appartamento. Ma di solito, quando il sole non penetra per nessuna finestra, le prospettive sono *long and bland*, come nel passo di Henry James che citai a questo proposito in *Gusto neoclassico*,⁸⁴ e la casa è folta come una foresta con strane creature in agguato, le aquile, i leoni, i cigni monopodi, le sfingi, le sirene, le tartarughe dei mobili. Forse movendo una molla segreta, questa parata d'animali araldici immobili potrebbe animarsi a guisa d'un automa, e vedremmo uno spettacolo simile a quello descritto in certi versi di Aldous Huxley (*Leda*):

*A splendid swan, with outstretched neck and wing
Spread fathom wide, and closely following*

An eagle, tawny and black. This god-like pair

Circled and swooped through the calm upper air. 85

Ma su quella molla segreta non capita mai di far scivolare la mano inavvertitamente, né si produce quel suono evocatore che similmente immaginavo parlando di questo interno in *Gusto neoclassico*: eppure senti una tensione in questa immobilità, talora par quasi di cogliere inizi impercettibilmente soffocati, ovattati, come nell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij. La casa è un bosco come quello della Bella Addormentata; come un salone illuminato e deserto, le cui porte tra poco si spalancheranno per le danze, come una chiesa illuminata e solenne, in cui, al suono dell'organo, tra poco avanzerà la processione dalla sacristia, così un senso d'attesa, fatto d'ansia e di giubilo, palpita nell'aria di questa casa che, a confessione di tutti i visitatori, se per certi aspetti sembra un museo, è però un museo vivo, non un assembramento esanime di oggetti.

1. Vedi Jacob Hess, *Agostino Tassi, Der Lehrer des Claude Lorrain*, München im Selbstverlag des Autors, 1935, tavv. xii, xiv.

2. Edizione fuori commercio, Roma, Anno XIX E. F. (1941), Omaggio dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni.

3. I Ricci possedevano sia l'attuale Palazzo Sacchetti che Villa Medici la quale il cardinale Giovanni Ricci fece ricostruire all'architetto Annibaie de' Lippi (la villa fu venduta nel 1576 al cardinale Ferdinando de' Medici). Non è questo il solo errore in cui sono incorse le guide. Così Umberto Gnoli, in *Facciate graffite e dipinte in Roma* (Arezzo, dalla Casa Vasari, 1938, p. 38), rimanda per la figura dei graffiti della facciata di Palazzo Ricci al Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, tavv. 344, 345. Ma quelle tavole del Letarouilly riguardano invece il pa-lazzetto al n. 79 di Via Giulia, attualmente Uffici giudiziari della Pretura di Roma, un tempo decorato da affreschi con le gesta dei Medici affiancanti il

loro stemma al disopra delle finestre del piano nobile (vedi il mio articolo *Facciate dipinte* nel «Tempo» del 3 febbraio 1952, ristampato in *Panopticon romano*, 1967), affreschi già quasi del tutto scomparsi quando il Letarouilly tornò sul posto nel 1845. Forse lo Gnoli fu indotto in errore dal fatto che nella seconda di quelle tavole (la 345) è riprodotta la porta d'ingresso d'un palazzetto in Via Monserrato che appartiene allo stesso blocco di case in cui è Palazzo Ricci (la porta coll'iscrizione *Trahit sua quemq; voluptas*). La confusione tra le due facciate è del resto evidente in tutto il passo dello Gnoli, che accanto alla descrizione della facciata graffita di Palazzo Ricci (Vasari, V, 145) dice: «Questi graffiti e chiaroscuri furono eseguiti al tempo di Clemente VII essendovi il suo stemma, e i ritratti di Giuliano e di Giovanni dei Medici», descrizione che si riferisce invece al palazzetto al n. 79 di Via Giulia.

4. [E almeno 30.000 nel 1979].

5. Vedi il capitolo «Dello stile Impero», in *Gusto neoclassico*.

6. *Monumenti del Giardino Puccini*, Pistoia, Tipografia Cino, 1845.

7. Vendita Corvisieri, Roma, L'Antonina, 22 marzo - 9 aprile 1956, numero 1870 del catalogo. Questo capitolo fu scritto nel 1940 e apparve in «Emporium» dell'ottobre di quell'anno; fu ristampato in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945.

8. A. Gavoty, *La Grassini*, in «La Revue des Deux Mondes», 15 agosto e 1 ° settembre 1938; ristampata in volume, Paris, Grasset, 1947. Codesta monografia, scritta in stile vivace, a tratti un po' romanzata, ma del resto bene informata, sostituisce in gran parte le precedenti di A. Cipollini nel «Mondo artistico» del 1° gennaio 1913, e di A. Pougin, *Une cantatrice «amie» de Napoléon, Giuseppina Grassini 1773-1850*, Paris, 1920.

9. Che il Quaglia tendesse a ispessire i modelli lo mostra anche il suo ritratto dell'imperatrice Giuseppina alla Wallace Collection (M 288), che nella posa del capo ha un'aria di famiglia col ritratto della Grassini.

10. Questa miniatura è riprodotta nel volumetto *Sire...* di T. Luzzatto Guerrini, Firenze, 1935, insieme con un'altra (a p. 132) che sicuramente non può raffigurare l'artista, rappresentando una giovinetta in costume di circa il 1830. Nella stia frettolosa utilizzazione delle fonti, alla Luzzatto Guerrini è sfuggito (a p. 148) un curioso errore: trovando in un passo del Cipollini nominate vicino le due opere *Artemisia regina di Caria* e *Gonzalvo di Cordova*, ha saltato cogli occhi un paio di righe e ha scritto: *Artemisia regina di Cordova!*

11. Gavoty, in «Revue des Deux Mondes», 1° settembre 1938, p. 178.

12. Gavoty, *ibid.*, p. 169.

13. Il conte Carlo Leoni, a quei tempi, così la descriveva nel volume *Dell'Arte e del Teatro nuovo di Padova*: «Stupenda figura, tutta soffiata di voluttuoso e magnifico languore; linee soavissime, attrazione miriade nei modi; canto che nell'anima si sente». Tale ha cercato di rievocarla François Flameng in un quadro storico (ispirato da un preteso soggiorno di Bonaparte all'Isola Bella, alla vigilia di Marengo), che è tediosamente illustrativo come la più gran parte dei quadri storici ottocenteschi.

14. *Ricordi del barone de Trémont*, pubblicati da Prodhomme in « J.-G. Ménéstrel », 30 settembre 1927. Cfr. Gavoty, in « *Revue Le des Deux Mondes* », 1^o settembre 1938, p. 171.

15. Salle de jeux du comte d'Artois à Maisons-Laffitte, vedi « *Les Arts* », ottobre

16. Si trova in E. Dumonthier, *Étoffes d'ameublement Style Empire*, Paris, Mas-sin, s. a., tav. 28; la provenienza di questa stoffa è Chaume et Colin, di Lione.

17. Riprodotto in G. Morazzoni, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano, Gorlich, 1955, tav. cxvi, e p. 20 del testo.

18. Analoga a quella della miniatura di Hummel riprodotta in Eduard Leisching, *Die Bildnis-Miniatur in Oesterreich von 1750 bis 1850*, Wien, Artaria 8c C*. 1907, p. 151.

19. Nel Thieme-Becker è confuso con John Dunn, miniaturista irlandese; la confusione è causata dal fatto che Dun firmò laconicamente Dun molte miniature, tra cui queste mie.

20. *Sammlung Dr. G. v. T. und anderer Privatbesitz*, Wien, Dezember 1930, Auktionshaus Glückselig Ges. M.B.H., n. 409.

21. *Exposition de la Miniature à Bruxelles en 1912*, Bruxelles & Paris, van Oest, 1913, tav. XXXIV, 162, n. 786 dell'Esposizione: appartenente a M. F. Doistau.

22. Nella iconografia di Madame Récamier che introduce il volume di Édouard Herriot, *Madame Récamier et ses amis*, Paris, Gallimard, 1934, questa miniatura non è nominata.

23. [La veduta del teatro Alessandra (ora Puskin) è identica a quella dell'acquerello di K. Beggrov (c. 1830) che si trova al Russkij Musej riprodotto a p. 26 del volume di M. Taranovskaja sull'architetto Rossi (Leningrad, 1956). L'altro acquerello riproduce la colonna di granito di Finlandia dedicata a Alessandro I, del Montferrant (1834). Di questa colonna ho acquistato poi nel 1974 una copia in formato piccolo, dello stesso granito e bronzi di A. Guérin, della stessa epoca dell'originale. L'ho collocata nell'atrio del nuovo appartamento, dove è pure la biblioteca di libri russi].

24. Paris, Plon, 1914, vol. VIII.

25. Negro era un ufficiale americano, nella vita ordinaria insegnante d'italiano, che m'accompagnò a Napoli con la sua macchina.

26. Vedi sotto, pp. 521 sg.
27. [Una simile scala si trova nel vestibolo del Castello di Arenenberg, già dimora della regina Ortensia].
28. [Si tratta della stanza da letto del mezzanino del Castello di Mannheim: questo, e altri quattro acquerelli da me acquistati a Vienna nel 1955, sono stati identificati da Jörg Gamer (*Die Gemächer der Grossherzogin Stephanie in Mannheimer Schloss*, in «Mannheimer Hefte», 2, 1968, pp. 29-39) come interni del Castello di Mannheim dove abitò Stephanie Beauharnais, lontana parente dell'imperatrice Giuseppina, andata sposa all'erede del trono di Baden per volere di Napoleone].
29. London, Heinemann, 1954.
30. Vedi il capitolo «Keats and his 'influences'» in E. C. Pettet, *On the Poetry of Keats*, Cambridge University Press, 1957. Il Pettet, sulla scorta di un passo di Stephen Spender su due diversi tipi di memoria, quella che ricorda esattamente le parole, e quella che ritiene *the sensuous quality* d'una poesia letta al di là d'un preciso riscontro verbale, attribuisce al Keats la seconda. Ecco perché in *Endymion* Shakespeare è sempre presente, eppure di rado afferrabile. I vari elementi della fonte agiscono uno sull'altro e si combinano in qualcosa di nuovo e d'originale, come, direi, i costituenti d'un caleidoscopio.
31. Così conclude il Gittings; altri (J. Middleton Murry, in *The Mystery of Keats*) nega, altri (Pettet, *op. cit.*, p. 204) dubita.
32. Vedi però Pettet, *cit.*, p. 19, che nota echi del *Lay of the Last Minstrel* di Walter Scott nella descrizione della vetrata.
33. E pensare che c'è stato chi, come il Middleton Murry, ha potuto vedere il Keats come un isolato, completamente indipendente dal suo periodo!
34. In una stampa l'immagine del quadro può risultare invertita se l'incisione del rame è eseguita nello stesso senso dell'originale.
35. Così il Comanducci, in *Pittori italiani dell'Ottocento*.
36. Torino, Utet, 1956.
37. Lütendorff, *Die Geigen und Lautenmacher*, Frankfurt, 1922, vol. XI, p. 127. L'etichetta a stampa della chitarra da me posseduta ha: «Gennaro Fabricatore, Anno 1828 [a penna] Strada Toledo n. 297 Napoli».
38. Vedi *Le XVIII^e Siecle français*, «Connaissance des Arts», 1957, p. 79.
39. [Ma un'attribuzione più probabile è a Democrito Gandolfi].
40. [Me ne sono disfatto nel 1966].
41. Identiche a quelle d'un mobile Impero di Compiègne riprodotto alla tav. ix di E. Hessling, *Le Style Empire*.
42. Vedi D'Allemagne, *Le luminaire*, p. 508.

43. La dama ha un diadema di pietre rosse, e rosso è pure il suo scialle di Cachemire che ha posato sull'arpa; bianchi i guanti e gli scarpini di seta. Una copia parziale (solo il busto e la mano sinistra, formato ovale), a firma Dalila Labarchide, è al Musée des Beaux-Arts di Nancy (Collection Voïart), dove è data come ritratto di una damigella d'onore della duchessa di Berry. Si ritiene sia ritratto della Baronne de Benoist. La mia copia essendo eseguita su quattro pezzi d'avorio, date le dimensioni, ha il difetto delle miniature così combinate, di mostrare in parte le suture. M'era stata portata nel 1949 dalla persona di cui era allora proprietà, ma non per venderla, almeno così mi si disse, ma per identificarla o illustrarla. Otto anni dopo, quando era passata ad altri per eredità, mi venne addirittura offerta da un antiquario. Evidentemente l'oggetto era portato verso di me da una sorta d'attrazione.

44. È il ritratto di François Gérard, al Napoleon-Museum, Arenenberg.

45. *Mémoires de la Reine Hortense* publiés par le Prince Napoléon, Paris, Plon 1927. III, p. 169.

46. *Ibid.*, p. 342.

47. Si tratta della stampa pubblicata «à Paris chez Blaisot, Palais Royal galerie de bois N° 233», e non di quella indicata con qualche esitazione nelle note di Jean Hanoteau a quel passo dei *Mémoires*: «*Peut-être la gravure représentant Eugène de Beauharnais rendant les derniers devoirs à sa mère, Martinet pinxit, Charon sculpsit. A Paris, chez Jean, rue Saint-Jean de Beauvais, no. 10*». La frase d'Ortensia: «*gravure qui le représentait au tombeau de sa mère*» corrisponde al titolo della mia stampa.

48. *Le Côté de Guermantes*, ediz. N.R.F. in octavo, 1930, vol. III, p. 184

49. N. 384.

50. Una coppia di pistole simili alla mia, ma d'età posteriore, pure damaschinate d'oro e d'argento, con l'iscrizione «le Page, arquebusier du Roi et de S. A. le Prince Royal», è illustrata in «*Connaissance des Arts*», 15 Octobre 1955, p. 41. La coppia fu venduta all'Hôtel Drouot per 182.000 franchi.

51. Keith Neal, *Firearms of the Eighteenth Century*, in «The Listener», 13 febbraio 1958, pp. 275-76.

52. [Sostituito alla fine del 1958 con un pianoforte Érard con bronzi e decorazione *églomisée* sopra la tastiera].

53. [Scomparsi anche Enrico e Carlo: due candele ancora sull'altare dei morti].

54. Vedi «Una classe», in *Lettrice notturna*.

55. [Vedi sopra, p. 245].

56. Catalogo delle opere di David redatto nel 1819, pubblicato nel 1867, nn. 49, 50.

57. Un'altra copia del quadro di David, di proporzioni e di fattura analoghe a quelle del mio quadretto, si trova al Museo Napoleonico di Roma (n. 58), e a tergo reca il nome della copista, la duchessa di Dalmazia.

58. Paris, Goupil, 1906. [Deve trattarsi di Jean-François Garnerey (1755-1837) per ch  il figlio Auguste mori nel 1824, e questo acquerello   del 1829].

59. *M moiret*, ediz. Paris, Mame-Delaunay, 1855, vol. X, pp. 102-5.

60. Vedi sopra, p. 156.

61. Libro VI, versione di Paolo Rolli.

62. La storia dell'Ughelli   del 1667, gli Staalmeesters sono del 1662.

63. Vedi sopra, p. 38.

64. Vedi «La signora Strong», in *La Casa della Fama*.

65. Firenze, 1832.

66. Bibliothèque Nationale, Cabinet des M dailles.

67. Vedi Gisela M. A. Richter, *Ancient Furniture*, A History of Greek, Etruscan and Roman Furniture, Oxford, At the Clarendon Press, 1926, p. 141, fig. 333.

68. [Questo *secrétaire*   stato poi ceduto a mia figlia e sostituito con un *tallboy* (o *chiffonni re*) Regency di mogano chiazato, i cui piedi leonini riposano su una piattaforma rettangolare: ha un frontone decorato di fregi di legno intagliato e di bronzo.   nello stile di Thomas Hope].

69. Vedi sopra, p. 310.

70. *Hyperion*, II, 212.

71. Vedi sopra, p. 64.

72. Riprodotta alla tavola xxxiv di Norman Schlenoff, *Ingres, ses sources littéraires*, Presses universitaires de France, 1956. Sia W. Stechow, *The love of Antiochus with faire Stratonice in Art*, in «Art Bulletin», xxvii, Dec. 1945, pp. 221-37, che Henri Lemonnier, *A propos de la 'Stratonice' d'Ingres*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», t. 35, février 1914, pp. 81-90, non tengono conto che P. A. Coupin, in *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet*, Paris, 1829, parla (p. lxx) del quadro dato al Cirillo come di *composition de trois figures*. La litografia (?) di Étienne Loche vista dal Lemonnier ed erroneamente identificata col quadro dato al Cirillo, ha invece quattro figure e coincide piuttosto colla versione del Museo Bonnat.

73. Vedi sopra, pp. 88-89.

74. Riproduzioni in Morazzoni, *Il mobilio neoclassico italiano*, tavv. ccxxxiv e ccxxxv. Il compianto antiquario Claudio Argentieri asseriva d'aver veduto la biblioteca nella casa Marignoli a Posillipo; secondo altri il mobile sarebbe entrato in casa Marignoli attraverso la prima moglie di Guglielmo Marconi, che in seconde nozze sposò il marchese Marignoli; effettivamente l'antiquario Enzo Lizzani, originario acquirente del mobile dal Marignoli, diceva d'aver visto al suo tergo un cartellino col nome di Marconi.

75. Vedi tav. 3 di F. Luthmer e R. Schmidt, *Empire und Biedermeiermöbel*, Stuttgart, Hoffmann, 1922.

76. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, Parte IV.

77. Vedi sopra, p. 303.

78. Vedi sopra, p. 191.

79. «Un carme e un ritratto», in *Gusto neoclassico*

80. Notevole la diversità della posizione delle mani: nel ritratto di Asti entrambe sono visibili; la destra si appoggia sulla sinistra che ha all'anulare la pietra con l'effigie di Dante; nel ritratto di Montpellier la sinistra si cela sotto le pieghe del mantello, e la destra, che reca l'anello con la gemma incisa, ha posizione analoga a quella che ha la sinistra nell'altro quadro: mentre la parte inferiore del mantello si raccoglie nella direzione opposta. Diversa è poi la poltrona, mentre il viso, nella stessa posa, ha le ombre distribuite nello stesso modo.

81. La copia fu offerta dal Beauchamp Bookshop Ltd. di Londra al Prof. E. R. Vincent, che gentilmente me ne diede comunicazione, e venduta al libraio Vige-vani di Milano nel 1957 che molto cortesemente me ne ha inviato fotografia (l'acquerello reca al margine il nome di Ugo Foscolo, che non è nella calligrafia del poeta). Louise Goldsmid era figlia di Philip Nathaniel de Visme che dal 1808 fino alla sua morte nel 1817 ebbe in affitto Notting Hill House (ora Aubrey House) in Kensington: era una squisita pittrice d'interni, come può vedersi dagli acquerelli di lei che si conservano alla Kensington Borough Library.

82. *Gusto neoclassico*, pp. 184 e 188 della prima edizione.

83. [Ma la copia del Garagalli (descritta come ritratto attribuito a X.F.P. Fabre, nella collezione Parronchi) si trova ancora in circolazione: così è riprodotta sulla copertina di *Ugo Foscolo, Autobiografia dalle lettere*, a cura di Claudio Varese, Roma, Salerno editore, 1979. Così pure nel dépliant del Convegno internazionale di studi «Ugo Foscolo fiorentino e europeo», Firenze 4, 5, 6 maggio 1979. E, temo, è servita di modello al francobollo emesso tardi (un anno dopo la ricorrenza) dallo Stato italiano per commemorare il bicentenario della nascita del poeta. La Grecia, almeno, aveva commemorato il poeta nell'anno giusto. 1978].

84. «Pausing at open doors where vistas were long and bland», *The Spoils of Poynton*.

85. «Uno splendido cigno, col collo allungato e l'ala spiegata per l'ampiezza d'una tesa, e da vicino incalzando un'aquila fulva e nera. Questa coppia divina roteava e piombava attraverso la calma aria superiore».

IL BOUDOIR

Come tutti i territori di confine, il *boudoir*, come ultima stanza, è quello che più soffre della prossimità degli altri inquilini. Quando, dapprima, fu nostra camera da letto, sentivamo i discorsi dell'appartamento accanto, nei primi tempi il monotono ronzio delle lezioni d'inglese che impartiva la nostra vicina, una di quelle *misses* esili e sfiorite come ce n'erano tante in Italia prima dell'ultima guerra, schiera che poi per un breve finale periodo tornò alla luce allorché il Consolato britannico si mise, subito dopo la liberazione, a distribuire viveri ai propri sudditi rimasti in Italia; e apparivano nell'anticamera del consolato queste vecchie con involti tenuti assieme da spaghi rimediati, con vesti fruste e facce ancor più fruste, e gesti e passi incerti, come povere larve disturbate dalla luce, ma Miss Middlemast scomparve prima della guerra, e al suo posto venne una coppia irregolare, lui un ufficiale di commissariato, lei una bionda artificiale e tardona, forse ex-artista di caffè concerto; e il fumo delle loro sigarette, per intercapedini che non si riusciva a scoprire, riempiva la nostra stanza d'un fastidioso tanfo, e, peggio ancora, i loro discorsi e i loro diverbi ci mettevano a contatto con un mondo meschino, grossolano, rivoltante, a cui non c'era bisogno d'essere esteti per desiderare di volgere il tergo. Credo che quella sciagurata coppia s'eliminasse per combustione interna, voglio dire che le loro liti portarono alla rottura e alla dispersione. E

venne un'altra coppia, di tranquilli impiegati borghesi, col culto dei fiori e dei gatti, ma non era il miagolio dei gatti che recava disturbo, bensì un esasperante odore di cucina che s'infiltrava per quelle suddette misteriose intercapedini d'inverno, allorché le finestre restavan chiuse, in certi giorni in cui una determinata pietanza, certo condita fortemente con aglio, era di turno sul loro desco. Il vicino più turbolento restò però sempre quello del piano di sopra. Quest'ultima stanza, invero, non è coeva al palazzo; fu edificata molti secoli dopo, nello spazio in fondo al cortile in cui era un tempo la scuderia, e sebbene ai soffitti venisse data la stessa decorazione a cassettoni, la consistenza della costruzione era ben diversa da quella del corpo principale dell'edificio. Questa camera non ha dunque una storia molto lunga, ma abbastanza lunga perché il mio padrone di casa, il marchese Giulio Ricci, si ricordi che in essa, da giovinetto, vi fu malato di malattia che pareva mortale. La vista di questa stanza immancabilmente rievoca subito in lui questo ricordo, e la sua automatica associazione d'idee potrebbe diventare contagiosa. Nei primi tempi che abitai in questa casa, però, non avevo ancora familiarità col marchese Ricci, sicché ignoravo completamente che, se la stanza aveva una storia, questa era d'un tenore piuttosto funebre. Non sapevo che lì il Marchese aveva ricevuto l'estrema unzione, sebbene, buon per lui, il seguito dimostrasse che non ne aveva affatto bisogno. E quella stanza fu la nostra camera da letto. Dapprima abitò sopra di noi gente relativamente tranquilla, poi venne un amatore di musica che due volte al mese riuniva presso di sé degli amici a suonar quartetti. Siccome in codeste sere era come se

noi li avessimo nella nostra stessa stanza, con l'aggravante che il moto del piede del violoncellista faceva sul soffitto un tonfo sordo e continuo molto irritante, li invitammo addirittura a eseguire i loro quartetti nel nostro salone, la cui acustica è ottima, e così quello che era dapprima un inconveniente si risolse per noi in un diletto, ch  sebbene fossero soltanto amatori e qualche volta s'interrompessero per eseguire un passaggio d'accapo, la loro musica, classica senza eccezione, s'intonava perfettamente con l'armonioso e caldo arredamento. Purtroppo questi colti e urbani vicini se ne andarono pure, e venne una famiglia numerosa, i cui andirivieni, spostamenti di seggiole, tonfi, e, peggio di tutto, balli (i ragazzi riunivano in casa loro compagni e compagne, e facevan festa) squassavano talmente il soffitto, che cominciarono a cadere pezzi di stucco, calcinacci, granelli di cemento e polvere, a cui invano cercammo di porre riparo calafatando con carta appallottolata gl'interstizi e applicando carta gommata alle fessure. Per di pi , essendovi un bagno in corrispondenza con una delle pareti della stanza (un bagno o una doccia — una roccia, diceva Teresa), ed essendo quei vicini assai sbadati, di quando in quando macchie d'acqua si son presentate sulla nostra parete, e una volta addirittura una pioggia irror  uno dei mobili. Per fortuna, nel tempo che vennero questi nuovi vicini, trasportammo la camera da letto dove ora si trova, e qui vennero collocati i mobili del *boudoir* destinato a camera di mia figlia. E cos  la mattina, nell'aprire la finestra, non ho pi  sentito l'odore misto di canapa e di patate in fermento del sottostante magazzino, un odore forte soprattutto con lo scirocco, ma non sgradevole per la sua

familiarità che lo fa «di casa», e l'odore ben più soave del gelsomino rampicante che fiorisce ogni mese di maggio sul muro sopra la fontana del cortile.

A causa dei rumori dei vicini, questo *boudoir* è la stanza meno intima della casa; sul più bello d'un momento di raccoglimento, può giungerti dal di là della parete il suono d'un odioso ballabile da una radio, o il monotono brontolio d'un notiziario o il ritmo ansimante, staccato d'una cronaca sportiva, o il compitare pedante d'una lezione di lingua straniera, o un brano di conversazione in cui si distinguono alti e bassi e qualche parola che suona assurda nel suo isolamento; oppure è uno scricchiolio di passi, un pestare ritmato che fa tremare il soffitto, a cui, se mia fosse stata la casa, avrei certamente disposto al di sotto un telaio di stoffa irraggiantesi in piegheature dal centro, come ho veduto sovente in ambienti del principio dell'Ottocento, e avrei pure cambiato l'orribile pavimento d'ambrogette bianche con torno torno quel disegno di tralci scuri che si trova nei locali più dozzinali e nei gabinetti di decenza aperti al pubblico. Invece il soffitto è rimasto scoperto e il pavimento è coperto, ma non completamente, da un bel tappeto Aubusson a fondo marrone, con il solito tondo decorato di fiori al centro, circondato da una raggera di rose rosse, e quattro mazzi di rose bianche agli angoli, innestate in guaine di foglie d'acanto; e intorno all'orlo del tondo centrale e lungo gli orli del tappeto corre un fregio dentato celeste che a contrasto del marrone del fondo, costellato di rosoni avana, fa un assai bel vedere. Sotto a questo tappeto è rimasto nascosto un bel tappeto persiano Kirman a figure animali su fondo bianco, con una balza celeste. Proprio nel

centro del tappeto Aubusson è collocato un *guéridon* francese dell'epoca del Direttorio, col piano tondo ribaltabile, di bel mogano fulvo, posante su una colonna dal capitello di bronzo dorato che a sua volta è sostenuta da tre lunghi segmenti placcati di mogano e ornati di bronzi. Su codesto tavolino si trova un servizio di tre bottiglie di cristallo dell'epoca della Restaurazione, con cui s'accordano i cristalli prismatici del gran lampadario centrale, intorno alla cui fascia di bronzo si ripete una figura di Psiche seduta in una ghirlanda di rose. Quando questa stanza era camera da letto, ed erano appese attorno alle pareti le copie a tempera delle divinità della Sala di Psiche nella Farnesina, la chiamavamo talvolta, pur questa: sala di Psiche. Adesso, le sole tracce rimaste della favola d'Apuleio sono, oltre al lampadario, un sopraporta monocromo in sanguigna, ove Amore vola a fianco di Psiche esanime, e un quadretto a olio con Psiche intenta a illuminare Amore addormentato, nella posa descritta negli *Amours de Psyché et de Cupidon* dal La Fontaine, «*penché nonchalamment sur son oreiller un bras sur la tête, l'autre bras sur les bords du lit*», quadretto simile a uno di Gérard.¹ Ma piuttosto a Psiche e ai suoi travagli imposti a lei da Venere:

E tu devi, d'un mucchio alto di semi,
far tanti mucchi, e sceverare i grani
d'orzo, i chicchi di miglio, le rotonde
veccie, i bislunghi pippoli di vena.
E come fine polvere di ferro
sparsa per tutto il mucchio è la semenza
dei papaveri...

— a questi penosi compiti vien fatto di pensare, quando la domestica al mattino deve

raccogliere tutti i granelli di cemento, i chicchi di stucco, i bislunghi cannelli di piccole modanature, e la fine polvere caduta il giorno prima dal tormentato soffitto. Eppure questa stanza per le sue proporzioni e i suoi colori chiari, il soffitto a rosoni grigi su fondo rosa, le pareti a strisce bianche e rosa variate d'argento, il capriccio della finestra azzurro e giallo, la portiera di lampasso (intorno al medaglione dal profilo d'argento) con il suo motivo giallo dorato su fondo celeste, di cigni emergenti da cornucopie incrociate, e antichi governali tra ciuffi di giunchi, la poltrona gialla col motivo d'un vaso classico bianco e viola, l'altra poltrona, nell'angolo sotto un armadietto pensile inglese, ricoperta di stoffa celeste adorna di gialli fregi, e un'altra ancora dai braccioli sostenuti da sfingi,² ricoperta di lampasso grigio perla, e soprattutto il gran divano bianco e oro, foderato d'una seta giallo-dorata a disegno bianco di tralci, foglie d'acanto e palmette, che occupa quasi tutta la parete opposta alla finestra, per tutti i suoi colori chiari e gai questo *boudoir* è la stanza che più delle altre provoca un piccolo grido d'ammirazione nei visitatori più sensibili. Fu su quel divano giallo-oro che una sera d'ottobre feci le ore piccole leggendo a Diamante la *Vénus d'Ille* di Mérimée.

GITA A SPERLONGA

Talvolta, a un primo incontro, una persona non lascia che una ben debole impressione in noi, se, incontrandola di nuovo, possiamo appena riconoscerla e, quanto al ricordarsi il suo nome,

è impossibile. Uno degli ambasciatori stranieri a Roma è divenuto piuttosto impopolare per questa sua singolare mancanza di una delle principali caratteristiche delle persone pubbliche, sovrani o alti funzionari che siano: di dar la sensazione all'interlocutore che l'alto personaggio si ricorda di lui e magari pensa a lui. Napoleone sapeva abilmente creare quest'impressione, preparandosi in precedenza a «riconoscere» un certo suo suddito, su cui segretamente gli fornivano particolari le persone del seguito, e così han fatto altri sovrani. Quella dote io non posseggo, o la posseggo solo molto saltuariamente, nei riguardi degli uomini; mentre son capace di ricordarmi con molta precisione l'aspetto e l'ubicazione di oggetti d'arte, di quadri e mobili e cose anche meno importanti. Più degli uomini mi rimangono impresse nella memoria le cose. Le cose che non hanno anima, o meglio hanno l'anima di cui noi le investiamo, e possono poi anche deluderci, un giorno che la benda cade dai nostri occhi; ma gli uomini ci deludono troppo spesso, perché non arriviamo a conoscerli che ben di rado, e quando crediamo di conoscerli e ci sentiamo all'unisono con essi, è perché è la benda più fitta che ci copre gli occhi allora: la benda dell'amore.

Avevo incontrato Diamante a una cena offerta dall'addetto culturale americano. Mi disse poi che aveva voluto farsi mettere seduta accanto a me a tavola per far colpo su di me e annettersi un nuovo ammiratore, perché Diamante scriveva e non c'era nulla che desiderasse quanto la fama di scrittrice. Aveva scritto un libro il cui titolo si prestava a un ridicolo gioco di parole; immaginate qualcosa come l'equivoco involontario d'una poesia di

Francis Thompson (*Daisy*) in cui una fanciulla dà al poeta tre pegni d'amicizia:

A lock, a word of her winsome mouth,

And a wild raspberry —

uno sguardo, una parola della sua bocca attraente, e un lampone selvatico: ma *raspberry* oggi significa pure «pernacchia», e la parola, messa accanto a «bocca», provoca un'associazione d'idee irresistibile e grottesca. Il titolo del libro di Diamante si prestava a un equivoco, se non proprio così sconveniente, quasi altrettanto ridicolo.

Ma, quella volta, dell'incontro con Diamante non mi restò altro ricordo che del buffo titolo d'un libro; fu solo la seconda volta che rincontrai, sempre in casa dell'addetto culturale americano, che cominciai a osservare quel volto, forse perché la donna mi sedeva di faccia e non più accanto come a quel pranzo, ma a quel volto non riuscivo a dare un nome, sebbene lei mi ricordasse che eravamo stati vicini di tavola in quella occasione. E mi chiesi come mai quel volto non mi avesse lasciato nessuna impressione la prima volta perché, a osservarlo, vi si notava una singolare bellezza. I capelli biondi, in uno studiato disordine, come certe capigliature di angeli di Burne-Jones, accentuavano qualcosa di rapace nella mascella appena appena accentuata e nella bocca un tantino larga, col labbro inferiore sensuale e sporgente, come colta nell'atto d'afferrare il respiro, come ne ho visto in certe tistiche, e non mi sorprese più tardi d'apprendere che Diamante aveva sofferto d'un principio di tubercolosi nell'adolescenza, una malattia che avrebbe potuto lasciarla zoppa, se una cura in Svizzera non l'avesse guarita. Sì, quella bocca avevano certe ragazze zoppicanti

che m'era capitato qualche volta d'incontrare, e Diamante era il caso, oggi per fortuna non così raro come un tempo, d'un'Alceste restituita dal regno delle ombre. Durante una stagione in cui era in lutto per la perdita d'un parente stretto, talvolta il suo pallore era davvero quello d'una resuscitata. La cicatrice d'una sofferenza le sedeva tra ciglio e ciglio, come ad Ann, una scozzese che avevo incontrata in Spagna tanti anni prima, e che era stata, anche lei, malata di tisi. Un sera, al Piazzale delle Muse, Diamante mi raccontò d'un sogno spaventoso che aveva fatto: le pareva che il sangue le zampillasse da tutto il corpo. Come, le dissi io, al Cristo della Fontana di Vita, del Torchio mistico delle visioni di santa Brigida, di santa Geltrude e della beata Angela da Foligno. Gli occhi celesti avevano risentito di quel cerchio d'ombra che un tempo era calato intorno a lei; era il celeste d'un cielo minacciato e umiliato nel suo splendore da quella minaccia. Forse era bella proprio perché sotto la maschera della giovinezza s'accusava il teschio, e quel teschio apparteneva a una razza rapace. Mi ricordai d'un'antica poesia italiana del Dugento, e mi parve che il nome di «gatta lupesca» convenisse singolarmente a Diamante. Il solo pittore a cui mi venne fatto di pensare, che avrebbe potuto render giustizia a quel volto, era Fuseli. Ma Fuseli dipingeva di preferenza tipi di cortigiane.

Il contegno di Diamante era un insieme di sfrontatezza e di timidità. Poteva bere un *high ball* dopo l'altro senza dare più segno di disordine che un'animazione la quale in altre avrebbe potuto essere normale, ma che era evidentemente eccezionale in lei, creatura ipotesi e indolente: forse c'era in lei una tara

originaria d'immensa stanchezza, e per sentirsi vivere aveva bisogno di eccitanti.

Entrò nella mia vita una sera che dava un *party* a casa sua, in quel quartiere elegante di Roma che han chiamato «la Garbatella dei ricchi», perché la gente ci vive gomito a gomito in appartamenti civettuoli di case all'esterno simili a castelli di paraventi giapponesi di carta, e passandovi le sere d'estate — e quando mi recai per la prima volta da Diamante era una sera d'estate — si sentivano fin dalla via conversazioni in stanze basse ed echeggianti, forse dinanzi a una radio, dinanzi a mazzi di gladioli rosa. La compagnia di giovinotti dai nomi che eran vezzezzeggiativi accompagnati in agrodolce a cognomi blasonati, di donne giovani ma per lo più già divorziate, era raccolta su una lunga e stretta terrazza che dava su uno dei pochi tratti non distrutti di quella parte di Roma che una volta era stata una vasta e bella pineta; e quei cognomi aristocratici erano un po' come quel rudere di pineta soffocato da pretenziose ed effimere costruzioni moderne, le costruzioni dove il comfort e i doppi servizi si fan la parte del leone nell'economia della casa. Diamante si moveva di gruppo in gruppo in un abito bianco di pizzo (quel pizzo ricordava la moda del principio del secolo, e questo sospetto di riesumazione dava una sfumatura piccante all'abbigliamento), e l'abito spesso s'impigliava alle spine d'una rosa rampicante che cresceva sul muro della terrazza. Chiedeva Diamante in tono strascicato, un po' cantabile, ai nuovi arrivati: «*Scotch on the rocks?... Old-fashioned?*», e agli italiani spiegava: «*Whisky* con pezzi di ghiaccio». Diamante era mezzo anglosassone, perciò se la diceva coi mezzi-sangue, con le persone di sangue

misto, e le piaceva tutto ciò che Hopkins ha definito «*whatever is fickle, freckled (who knows how) with swift, slow; sweet, sour, adazzle, dim*». ³ Ed era sempre in un equilibrio instabile, quell'irrequietezza moderna, o quell'ansia, com'è piaciuto chiamarla, che trova il suo clima nei *cocktail parties*, nel suono perpetuo dei ballabili alla radio, nei viaggi di qua e di là, perché i viaggi permettono di avere sempre *autre chose*, come si osserva in un moderno romanzo francese. ⁴ Un secolo prima un romantico come Lermontov avrebbe definito queste anime come vele vaganti che trovan la pace nella tempesta. ⁵ Ma pur tra tanta agitazione e mutamento di posizione da sinistra a destra e da destra a sinistra in un letto insonne, la vita di Diamante era come un vortice immobile, ripeteva la stessa frase sempre, come un grammofono che s'è inceppato.

Diamante era stata fidanzata parecchie volte, tutti bei giovanotti un po' scapestrati (uno aveva arrostito vivo un gatto, uno finì poi nella Legione straniera), ma i fidanzamenti non duravano a lungo: i fidanzati si stancavano di lei (osservava) perché diceva loro che li trovava «riposanti»; e forse una volta era stata innamorata veramente, d'un uomo ammogliato, ma il coraggio le era venuto meno per un passo decisivo che l'avrebbe fatta entrare in quel mondo equivoco, instabile e affascinante, a cui oggi soltanto i parrucconi chiudono in faccia la porta della loro casa. Sarebbe potuta finire padrona di un *ranch* nel Far West, o d'una piantagione in Rhodesia, oppure moglie d'un segretario d'ambasciata, futura Eccellenza, ma le piaceva poi tutto questo? Chi glielo faceva fare? Voleva la sottomissione alla volontà d'un maschio e voleva

l'indipendenza, voleva molti figli e detestava i bambini, voleva essere la ninfa Egeria d'un salotto letterario, e amava appassionatamente la natura e la solitudine, adorava la vita zingaresca e quella estremamente sofisticata; ed è naturale che, nella perpetua tensione tra tanto volere e disvolere, finisse nelle mani d'uno psicanalista che dopo un anno di dispendiose sedute e di riposanti assopimenti magnetici, le diede un vero *electro-shock* proponendole di sposarlo. Ma ciò doveva avvenire qualche tempo dopo che l'ebbi conosciuta.

Forse, se l'avessi conosciuta da giovane, l'avrei chiesta io in sposa. Ma quando io ero giovane ancora e durante i miei soggiorni in Italia abitavo a Firenze in San Frediano, e sovente passavo per Piazza Santo Spirito, avrò mai osservato nel 1927 una *nurse* con una carrozzina e dentro quella carrozzina una bimba rosea e bionda? Quella bimba era Diamante la cui famiglia alloggiava allora proprio in quella piazza. Ma quando effettivamente c'incontrammo tanti anni dopo, avrebbe potuto il nostro rapporto essere molto diverso da quello del cardinal Bembo con Vittoria Colonna (visto che eravamo scrittori anche noi due)? Anzi, la differenza d'età era tra noi ancora maggiore che tra il cardinale e Vittoria; io avrei potuto essere il padre di Diamante. Una volta come regalo di Natale mi chiese che le scrivessi una poesia, io che di poesie di quel genere ne avevo scritte solo in gioventù e le tenevo in una busta smarrita tra le mie carte, e non le avevo distrutte, come avrei dovuto, e come dovrei distruggere quelle che io scrissi ora per una donna che aveva la metà dei miei anni. Ne scrissi alcune, forse le più tollerabili furon quelle a cui il pudore aveva dato

una piega umoristica. Una di queste poesie da album, che chiamai *La poesia di questa e d'ogni settimana*, scherzava in maniera un po' gozzanesca sulle perpetue oscillazioni di Diamante, e diceva a un certo punto:

Telefonare a un'amica?

Max, Diana, Antonio, Ludmilla?

Fissare una gita a Sperlonga?

Una cavalcata al maneggio?

Più lontano?... Oh, c'è di peggio;

Ma del resto, la vita è così lunga,

E a vent'anni chi pensa a quel grido:

Dies irae, dies illai

La gita a Sperlonga! Come la gita al faro di Virginia Woolf, questa gita progettata e mai effettuata divenne l'emblema della nostra relazione, per me così piena di repressi impulsi e d'inutili rimpianti, per lei, forse, fonte di quella piccola soddisfazione che può dare a una donna ansiosa di celebrità letteraria l'amicizia d'uno scrittore comunque arrivato. Allora io non guidavo ancora l'automobile, e lei m'aveva parlato di Sperlonga come d'un luogo incantevole sul Tirreno, vicino a Terracina, un paese primitivo e pittoresco su un'alta falesia sul mare, che bisognava che io assolutamente conoscessi, tanto, mi diceva, era pieno di poesia. Voleva condurmici con l'automobile di uno dei suoi molti amici. Si rimandò la gita di settimana in settimana, e ora sopravveniva un contrattempo, ora un altro, ora lei stessa, per quella sua mobilità che la faceva rifuggire da tutto ciò che fosse fissato e preveduto, telefonava all'ultimo momento adducendo questo o quel pretesto. Dirò che una delle ragioni che mi spinsero a imparare a guidare l'automobile fu proprio il senso di disappunto e d'umiliazione

che mi diede questa gita continuamente rimandata. Ma dopo che ebbi imparato a guidare l'automobile, ho fatto parecchie gite, qualcuna anche con Diamante, ma a Sperlonga non siamo stati mai.

Quella sera d'ottobre, dopo che Diamante mi ebbe come al solito parlato della sua vita (in fondo adorava soltanto se stessa, e la sola cosa di cui fosse soddisfatta era la visione del proprio corpo nudo riflesso nello specchio), e mi ebbe parlato dei suoi fidanzamenti, volli leggerle quella storia di strano fidanzamento che è la *Venus d'ille* di Mérimée. Io sedevo sul divano giallo, a lei piaceva il piccolo divano verde, che è più duro, oppure stava sdraiata per terra, col cuscino sotto il ventre: un'abitudine presa da piccola quando, avendo tendenza ad andar curva, l'obbligavano a star coricata rigida. Mentre leggevo l'episodio saliente del racconto, allorché la statua di bronzo schiaccia lo sposo nel letto (sarà stato un quarto dopo la mezzanotte), si udì un tuono distante. Poi s'udì un fievole fischio di locomotiva. Mi balenò in mente un lontano ricordo d'infanzia, quando da bambino mia madre m'accompagnava da Firenze all'Istituto ortopedico Rizzoli per la cura del mio piede. Un posto di blocco prima d'arrivare alla stazione di Bologna, di notte. Un fischio lontano, sperduto, e un'aria ferma, melanconica, il cui ricordo ora mi riempiva d'una grande pace.

Il divano giallo ha dei fregi riportati di legno dorato, eleganti ma piuttosto fragili, tanto che quando mi giunse il mobile — una nuda carcassa scovatami a Pavia da un collega, Fedele Bajocchi, il quale pure aveva una parzialità per lo stile Impero — molti di quei fregi erano mutili, e li feci

completare alla perfezione da un bravo intagliatore; e quando in questa stanza ospitai un vecchio critico d'arte ebreo viennese, che si nascondeva durante la guerra, dovetti proteggere questo divano, che gli serviva da letto, con una striscia di cartone che ricopriva le parti vulnerabili. Ai lati del divano sono due *guéridons* bianchi e oro, a mo' di lisci tronchi di colonna adorni di fasce dorate con un motivo d'alterne conchiglie e spighe, sostenenti un piano a forma di coppa coperta da un disco di marmo bianco; su ciascun *guéridon* è posata una *lampe-bouillotte* dal paralume di metallo verniciato di verde. Dinanzi al divano stanno due sgabelli dorati, dai piedi a forma di grifi monopodi alati: conservano ancora la loro rivestitura di seta gialla orlata d'un bordino con un motivo bianco e celeste, e le ghiande e i cordoni bianchi e celesti disposti a mo' di festoni all'intorno, e sorretti dai becchi adunchi dei grifi e da rosette di legno al centro di ciascun lato. L'occhio, abbassatosi sugli sgabelli, scorge a sinistra sul piano inferiore d'una consolle ad angolo un oggetto assai poco pertinente in un arredamento Impero: un cespo di fiori di conchiglie, dipinti nell'epoca vittoriana (l'interno del cespo è imbottito di vecchi giornali d'intorno al 1860) sotto campana di vetro. Perché mai lo tengo qui? — mi domanderebbe inarcando le alte sopracciglia Fabrizio Clerici. Forse perché mi ricorda un episodio del mio soggiorno in Inghilterra.

FIORI SOTTO CAMPANA

Sotto le feste di Natale del 1926 mi trovavo a Londra. Avevo preso alloggio in uno di quegli alberghi a serie di Bloomsbury, il Whitehall, che nonostante il nome regale era frequentato da una clientela di borghesi della provincia, uomini d'affari di mezza tacca e qualche ecclesiastico. Ricordo le facciate rigide e uniformi delle case di mattoni settecentesche della piazza bagnate di pioggia, gli alti e mesti alberi del giardino centrale, e i ghirigori iridescenti, come occhi di pavone, che gli olii delle automobili disegnavano sull'asfalto bagnato. Lavoravo al British Museum e facevo una vita regolare e ritirata. La sera dell'ultimo dell'anno un vecchio signore che tutto ilare scendeva le scale dell'albergo mi domandò come intendevo festeggiare quella notte e, alla risposta: «Vado a dormire», si dipinse in volto d'incredula sorpresa. Tutto l'albergo risonava di fittizia allegria, e per ore tenni gli occhi aperti nella penombra della stanza straniera rigata dalla luce dei lampioni della piazza che penetrava dai lati della tendina avvolgibile.

Conoscevo tuttavia parecchi scrittori e giornalisti, ch   collabo-ravo a una nota rivista letteraria mensile dalla copertura arancione, e il solo svago che mi prendevo era d'andare sovente all'ora del *lunch* alla redazione della rivista, che si trovava non lontano, all'inizio di Fleet Street, in una di quelle strette case tutte scalette e bugigattoli riadattate di secolo in secolo ma ancora redolenti di medievale angustia. Il direttore della rivista era un famoso bevitore che arginava drammatici periodi di *whisky* con pi  placide stagioni di birra, secondo una rotazione sapiente come quella delle colture dei campi. Con lui si scendeva a un bar sottostante, e i turni

di bevande si succedevan fitti. Lì conobbi Joseph Dinmore (questo non è il vero nome, come capirete), giovane giornalista, critico drammatico, e autore di biografie di personaggi illustri, che aveva sposato un'ereditiera dal nome ben noto tra i magnati della finanza americana. Conobbi costei un giorno a una colazione offertaci dal direttore della rivista a un ristorante di Kingsway. Siccome l'automobile che venne a prenderla passava vicino a un posto dove io dovevo recarmi nel pomeriggio, m'invitò a salirvi. Era una giovane signora dalle forme piuttosto esuberanti che, nel vestito deliberatamente all'antica, assumevano un'aria assai ottocentesca. Ricordo molti merletti, e due liste di capelli che le coprivan le tempie a mo' di tendine, come alla regina Vittoria giovinetta. Glielo dissi, e parve lusingata: era precisamente l'effetto a cui mirava. E divenne allora assai espansiva. Quando ci ripenso mi domando se... «Quante magnifiche occasioni ci lasciamo sfuggire nella nostra vita!» — mi ammonì una volta quell'arzilla collega anziano dell'Università di Liverpool a cui ho già accennato,⁶ che non approvava del tutto la mia immersione negli studi. Mi par di ricordarmi di aver avuto la precisa sensazione del calore del suo corpo vicino al mio, o questa è solo una fantasia creata dal rammarico degli anni maturi? M'invitò alla loro casa pel giorno di Natale, che andassi all'ora del tè e rimanessi anche a cena; ci sarebbe stato un gran *party* a notte, quando sarebbero venuti gli attori di *Broadway*, una *musical comedy* americana che allora furoreggiava.

Abitavano, com'è naturale, nel vittoriano quartiere di Kensington, a due passi da quel tipico monumento che è l'Albert Memorial. La

casa era interamente ammobiliata nello stile della metà del secolo scorso, con tutte quelle cose, già proclamate di pessimo gusto, che allora stavan tornando in onore. C'erano tendaggi di *peluche*, e *antimacassars*⁷ alle poltrone, punti in croce al parafuoco, sugli sgabelli, nelle cornici, quadretti di perline e soprattutto roste di fiori di conchiglie colorate, sotto campana, d'una fattura così squisita da stentare a crederli fabbricati in quell'epoca che quanto a raffinamenti non andava molto pel sottile. E anche ceramiche dello Staffordshire, cani accoccolati sulle zampe posteriori, cani neri e rossicci, su mensole alle pareti, ed effigi della regina Vittoria a cavallo, col tartano scozzese, e del Principe Consorte, ceramiche dai contorni fluidi e sommari, come figurine di zucchero, e qualche cera nella sua custodia di vetro, minuziosi giardini artificiali dove un signore in cilindro annaffiava un'aiuola i cui fiori formavano un nome di donna; e qualche vecchio dagherrotipo, e quei miracolosi millefiori nei cristalli sferici, che hanno lo strano nome di *sulphur*. I tappeti, i cristalli, le ceramiche creavano una suggestione di casa di bambole di proporzioni umane, e la signora Dinmore sembrava una bambola lei stessa, vestita nella foggia del 1840, coi capelli ravviati secondo le acconciature antiche, e il suo viso che, a forza di specchiarsi tra quelle cose, aveva assunto anch'esso un'aria di porcellana, assente e un po' melenso. Parlava con studiata dolcezza e, come io m'interessavo dell'ambiente, commentava gli oggetti con i suoi *I adore* dalla cadenza melanconica come il *Nevermore* della famosa poesia del Poe. Adorava i punti in croce, le ceramiche dello Staffordshire, e i *sulphur*, e soprattutto certa antica fotografia di famiglia, delicatamente colorata, in una cornice secondo

rococò. In codesta fotografia i colori s'armonizzavano in un tono rosa argento; l'uomo, dai capelli arricciolati, aveva giacca marrone e cravatta e gilè perlacei; lo sparato della camicia pareva luccicare; la donna in un vestito viola cupo che s'attillava alla vita in un gran triangolo, mentre i capelli le ricadevano in due onde lisce sulle tempie; il bambino, che era poi il padre della signora Dinmore, in sottanina scozzese... *I adore, I adore*. Adorava Emily Dickinson; questa poesia per esempio:

*It will be summer eventually —
ladies with parasols,
sauntering gentlemen with canes,
and little girls with dolls
will tint the pallid landscape
as 'twere a bright bouquet...*

«Finalmente verrà l'estate; signore con ombrellini, oziosi signori con bastoni da passeggio, e ragazzine con bambole tingeranno il pallido paesaggio come un vivace mazzo di fiori». Si sarebbe detto che la signora grassoccia e soave passeggiasse di continuo tra fiori finti e cristalli lucenti, incedesse su soffici tappeti a fiorami con scarpini di raso simili a quelli che mi mostrò, antichi, dall'esile suola di cuoio chiaro, stretta e lunga, ricamati di tralci di rose che s'aprivano in fiori sulla punta quadrata; e si riparasse dal blando sole del Nord con quell'ombrellino di raso celeste pallido, guarnito di merletto lionato, dal manico d'avorio che, facendo scorrere un anello metallico, articolava una giuntura e si piegava in due.

Le stanze eran ferme in un clima abolito, la signora era fissa in un atteggiamento che imitava quello della nonna nel dagherrotipo colorato; e la commedia riusciva così bene, che

evidentemente doveva esserne convinta lei stessa. L'ambiente era riscaldato, ch  dietro il *décor* vittoriano si nascondeva tutta l'attrezzatura d'una casa moderna; ma ella accese il caminetto, per la gioia degli occhi, e alla fiamma abbrustoliva pannocchie di *pop-corn* che spilluzzicavamo condito col burro tra l'ora del t  e quella della cena. E la cena, son sicuro, era stata preparata secondo i precetti di Mrs. Beeton, la quale, bench  dedicasse tutto il suo studio al sapiente governo della casa, non era stata una prosaica matrona, ma una leggiadra giovane signora che mor  non ancora trentenne nel 1865. «La vergine modesta, la moglie saggia, e la cauta matrona sono ben pi  utili nella vita che non i filosofi in gonnella, le appassionate eroine, e le regine amazonie. Coei che rende felici il marito e i figli, che redime il primo dal vizio e educa gli altri alla virt ,   un carattere ben pi  grande delle signore descritte nei romanzi cavallereschi, la cui unica occupazione   d'uccidere l'umanit  con dardi tratti dai loro turcassi o dai loro occhi». Cos  aveva scritto il Goldsmith in un passo riportato da Mrs. Beeton, e a questi criteri antiquati, si sarebbe detto, s'ispirava la signora Dinmore. Cos  veniva fatto di pensare, mentre comparivano sulla tavola il rituale tacchino, il *plum-pudding*, i *mince-pies*, tra rametti d'agrifoglio sparsi sulla tovaglia candida (poich  la signora abborriva l'uso moderno d'apparecchiare sul mogano nudo), mentre le candele nei candelieri d'argento sposavano la loro luce calda a quella dolcemente diffusa delle lampadine elettriche dissimulate alle pareti.

Ma dopo cena non vennero, come ai tempi di Mrs. Beeton, quelle letture edificanti che permettevano a tutta la famiglia di conseguire

una conoscenza della *polite literature*, ossia delle belle lettere, «specialmente se la lettrice è capace e disposta a spiegare i passi più difficili del libro, e a commentare la sapienza e la bellezza ivi contenute». I *crackers* col loro gaio scoppiettio non furono che tenue avvisaglia della tempesta che si scatenò più tardi, quando una ventina di giovani americani maschi e femmine, la maggioranza già ebbri, invasero il placido appartamento facendone l'attonita scena di uno di quei *parties* dinanzi a cui era sorprendente che le cose stesse non insorgessero nel loro pudore oltraggiato. Né si comportava più da vittoriana la signora Dinmore, nulla poteva essere più disinvolto del modo in cui lasciò scivolar via la maschera della sua vita atteggiata, e si scatenò come le altre; ma se quello che, caduta la maschera, si scoperse, fosse poi il suo essere vero, o se anche questo non fosse che un atteggiamento, e se, dietro tali soprastrutture, si celasse un'anima diversa, oppure il vuoto, è quanto non cessavo di domandarmi mentre, nelle ore piccole, ripercorrevo a piedi la lunga Kensington Road che costeggiava il nebbioso parco, e Piccadilly deserto, per raggiungere il mio remoto albergo.

Qualche anno dopo, nello stesso bar di Fleet Street il direttore della rivista, a cui chiesi dei Dinmore che non avevo più riveduti da quel tempo, e che si erano trasferiti a New York, mi mise a parte d'una fosca tragedia. Avevano avuto due bambini. Ma i rapporti tra marito e moglie s'eran guastati. I conoscenti prevedevano uno dei soliti divorzi. Invece un giorno i due bambini «caddero» dal *roof-garden* del grattacielo dove abitava Mrs. Dinmore. La signora fu internata in una casa di cura, ma si prevedeva che prima o poi ne sarebbe uscita,

perché la sua famiglia era molto facoltosa. Lì per lì pensai che l'amico che mi parlava avesse, come al solito, ecceduto nel bere, e inventasse di sana pianta una trama sensazionale come quella delle *detective stories* di cui era vago. Seppi più tardi che aveva detto la verità. E allora non ho potuto ripensare ai versi di Emily Dickinson:

*and little girls with dolls
will tint the pallid landscape
as 'twere a bright bouquet...*

senza vedere due bimbi nelle loro vestine colorate piombar giù dall'alto di un grattacielo come un mazzo di fiori gittato via da una mano di demente.

Alla parete sopra il divano s'allineano parecchi quadri. Al centro è un grande ritratto dovuto a un allievo, o a un'allieva, di David. Di David stesso potrebbero essere, con quelle caratteristiche pieghe, la veste bianca e il mantello grigio della signora bruna seduta presso un tavolo tondo, su cui appoggia il gomito destro; con la sinistra tiene un libro che posa sulle ginocchia; il pollice inserito segna la pagina a cui la signora ha fermato la lettura per volgere verso il pittore il suo viso la cui placida espressione d'animale umano non disturba con alcuna nota d'interesse psicologico il tema decorativo formato dalla collana di pietre turchine intorno al collo simile a eburnea torre, e dal diadema pure di pietre turchine che corona la nera chioma simmetricamente partita e arricciolata. Sul semplice tavolo tondo è posato un cestino da lavoro sui fianchi del quale son dipinte figure greche policrome: oggetto che ricorda nella forma i secchielli con cui i bimbi

giocano sull'arena. Una tenda turchina, nel fondo, accompagna il colore dei gioielli di questa elegante, ma convenzionale figura femminile.

Sotto questo quadro è una veduta dell'interno del caffè dei Servi a Milano, firmata dal Bisson: un quadro che apre una prospettiva di colonne bianche con capitelli dorati intorno a una sala dove passeggiano o siedono ai tavoli i frequentatori del caffè in costumi d'intorno al 1835, mentre al banco in fondo s'affaccendano i camerieri a preparare le consumazioni. Questo quadro è affiancato da due leggiadre *silhouettes*, una d'un ufficiale americano, l'altra di una Mrs. Warren ritratta il 22 aprile 1815 dal famoso *profile painter and jeweller* Miers di Londra, che, come dice il suo avviso incollato a tergo del quadretto, eseguiva ritratti in profilo in uno stile di superiore eccellenza con incomparabile accuratezza, «ritratti che riproducono al vivo l'espressione, l'animazione del carattere pur nelle minute proporzioni destinate ad anelli, spille, medaglioni: tempo della posa, tre minuti». La *silhouette* di Mrs. Warren è resa leggiadra dalle ombreggiature bronzate della chioma e dello scollo del vestito. Il quadro del Bisson e le due vivaci *silhouettes* mettono una fresca nota di vita vissuta tra i due ventagli a motivi classici (dipinti su seta e adorni di lustrini, uno con Amore intento a ritrarre le sembianze d'una dama, l'altro con Ettore che si separa da Andromaca e dal figlio) che si trovano ai lati.

Sopra i ventagli, e di qua e di là del grande ritratto femminile, a destra è un ritratto a matita su carta rosa d'una finezza di poco inferiore a quella di Ingres, di due donne, madre e figlia, eseguito da Louis Dupré (1789-1837) nel 1818,

come dichiara la scritta sul presunto spartito musicale che la giovinetta tiene in mano («Cantata composta dal sig.^r Maestro L. Dupré»): dal'1816 al 1819 il Dupré si trovava a Roma. C'è un altro squisito ritratto femminile a matita, a un'altra parete della stanza, purtroppo un po' ingiallito per una poco giudiziosa montatura su cartone: è una giovane donna dai serici capelli ricadenti in onde di ricci sulla fronte, dai grandi occhi grigi e dalle rosee labbra che formano un perfetto arco di Cupido. Mi fu donato da una signora francese che si lasciò intenerire dal mio lungo indugiarmi a contemplarlo mentre ascoltavo lei che al pianoforte suonava musica classica e Debussy: ché fu lei a iniziarmi, in anni in cui ero ancora studente universitario, a un mondo più fine e più colto di quello che avevo conosciuto fino allora, e quel suo salotto così nitido, coi suoi tappeti d'Oriente, le maioliche persiane, le statuette di Tanagra, e un grande quadro di rose in una cornice rococò, e soprattutto la finestra di quel salotto che inquadrava la cupola del tempio israelitico di Firenze simile a quella d'una moschea, contro il colore arancione sfumato del tramonto, quel salotto così espressivo della *douceur de vivre* e quella finestra su una visione d'Oriente, mi son rimasti nella memoria, più ancora del volto della signora, come il simbolo d'una stagione in cui molte cose maturarono in me.

Sotto al ritratto del Dupré è la veduta d'un porto francese (forse Bordeaux) di Giuseppe Canella, del 1828, con le case a mansarda sulla riva nettamente profilata contro un cielo cilestrino soffuso di nubi, molto settentrionale. Tra questi quadri e l'armadietto pensile d'angolo, un mobile Sheraton con le cerniere degli sportelli

montate all'esterno, si trovano altri due quadri. L'inferiore è una delle repliche d'un quadretto di Prud'hon, *La madre felice*,⁸ d'un'esecuzione però così diversa da quello che ho visto alla Wallace Collection, da far pensare che questa mia sia dovuta a un discepolo: una donna bionda vestita d'azzurro con manto rosso e piedi ignudi siede in un bosco reggendo in grembo un pargolo nudo addormentato; i raggi del sole, penetrando attraverso le fronde degli alberi, illuminano la nuca della madre e i suoi capelli biondi tenuti assieme da una fascia azzurra. Sopra a questo quadretto è un ritratto di famiglia ad acquerello che nel suo ingenuo impegno di ritrarre dal vero i personaggi è riuscito a un'involontaria delicata caricatura d'una famiglia Biedermeier. L'autore, un Oberlin (a sinistra si legge: «f. Oberlin»),⁹ ha ritratto intorno al 1820 la famiglia del compositore Mazzinghi, che fu organista di Giorgio IV, sulla cui morte così scriveva il Beck-ford il 28 gennaio 1844:¹⁰ «...*les funerailles de Monsieur le Comte Mazzinghi ancien disseminateur et compositeur (soi-disant) d'une immensité d'assez jolie musique. Ce brave seigneur a laissé des sommes très considerables pour fêter sa dépouille mortelle. Le spectacle était magnifique...*». Il compositore, un uomo ritondetto dalle gambe come prosciutti, corte e grosse, siede in frac grigio-azzurro accanto alla moglie in blu, presso la figlia minore che suona l'arpa, mentre la maggiore, ancor più imbambolata dell'altra (entrambe hanno occhi chiari come le palle di vetro con cui giocano i bimbi) le sta accanto in piedi, reggendo in una mano un fascicolo di musica, nell'altra una pallida rosa, contro lo sfondo d'un mantello rosso

posato su una sedia e d'un cielo di nuvole nere che si scorge da una porta e fa spiccare le vesti bianche delle ragazze. Come nel caso del piccolo ritratto della famiglia Borghese nell'alcova del salone, la famiglia a cui il quadro poteva interessare non si fece avanti in tempo per l'acquisto. Questo mio quadretto, che comperai da un antiquario di Via dei Banchi a Firenze nel 1931, proveniva dalla vendita all'asta d'una signora French presso cui erano finiti alcuni cimeli della famiglia Mazzinghi, come un ritratto a olio del musicista, e proprio quell'arpa che è riprodotta nell'acquerello. La signora Flavia Farina, che avevo conosciuta attraverso Vernon Lee e abitava a Piazza d'Azeglio a Firenze, era figlia della signora French, e come si trovò erede dell'arpa e del ritratto, così desiderava entrare in possesso anche di quest'acquerello sfuggitole. Ma anch'essa, come più tardi la discendente di Alys Borghese pel quadretto del salone, dovette contentarsi d'una riproduzione, in questo caso d'una fotografia. Potevo privarmi d'un così delizioso quadretto Biedermeier?

All'altro lato del grande ritratto femminile, simmetricamente al disegno di Louis Dupré, è un bozzetto a matita e a sanguigna della testa di Goethe quale appare nel noto quadro di Joseph Karl Stieler (1781-1858) che si trova alla Neue Pinakothek di Monaco: questo schizzo fu regalato alla famosa cantante Carolina Unger quando costei si recò a Weimar nel 1842, dalla Unger passò a Carolina Amari ed in seguito al violinista Vincenzo Tommasini. Sotto il ritratto di Goethe è una veduta della Piazza Maggiore di Volterra col Palazzo dei Priori, una pittura su vetro d'effetto assai vivace, molto vicina alla maniera di Giuseppe Canella, forse di suo fratello

Carlo, anch'egli vedutista. Accanto al ritratto di Goethe, sulla sinistra, una tempera del 1814 rappresenta, in un verde paesaggio pastorale dove pascolano pecore, la Villa Sartirana in Piemonte, il cui lungo tetto rosso, di scorcio, spicca contro il luminoso celeste del cielo. Al cancello della villa si avviano tre signore con scialli rossi, cuffie bianche e ombrellini aperti, mentre un'altra, anch'essa una macchietta rossa e bianca, s'affaccia all'alto parapetto del giardino circondato da archi simmetricamente tagliati nella verdura.

C'è un altro quadro nella stanza che ispira altrettanta pace pastorale, un acquerello firmato da Joseph Tassy nel 1801: un raro pittore della fine del Settecento. È una vera pastorelleria, in cui tre nobili donzelle in costume di contadine, una con un bidone di latte, un'altra con un cestino di rose, una terza con un vincastro seduta in mezzo ad alcune pecore, spiccano contro un paese boscoso e collinoso, con una *chaumière* dal tetto di paglia che al solo vederla evoca tutti i soavi e forti odori della campagna.

La veduta della Villa Sartirana, questa di un angolo della Francia, e gli altri paesaggi della sala compongono un'armonia di contrasti di Nord e di Sud. Ché sotto la Villa Sartirana è una sanguigna (1819) di Michallon (1796-1822) il quale visse per quattro anni a Roma e fu maestro di Corot. È una veduta di San Giovanni in Laterano e di Santa Croce in Gerusalemme, presa da un luogo vicino a Porta Metronia, veduta in cui la basilica sorge maestosa nel suo isolamento, e non come oggi soffocata dalle case. Alla parete accanto, poi, hai una veduta di Venezia dal ponte in fondo alla Riva degli Schiavoni presso l'Arsenale, su cui sostano due

donne nelle ampie vesti della metà del secolo: rimbocco del Canal Grande e la chiesa della Salute immersi nella luce dorata della laguna fan da sfondo al calmo specchio d'acqua dove sostano due velieri e passano alcune gondole; il quadro, dipinto nel 1858, è una delle più ariose vedute di quell'Ippolito Caffi che doveva perire nella battaglia di Lissa. Alla stessa parete è una veduta (opera d'un pittore assai simile alla maniera di Luigi Campovecchio) del castello di Santa Severa in distanza, incorniciata da un grande albero a destra nel primo piano, da cui passa la strada percorsa da un carro trainato da bianchi giovenchi; più vicino, alcune contadine, una con un cesto sul capo, fan l'elemosina a un mendico seduto per terra. Sotto a questo paesaggio è la veduta d'una città russa sulle sponde d'un grande fiume cilestrino percorso da lunghe barche cariche di gente, sotto un immenso cielo pallido; sulla riva sinistra un alto e bianco palazzo neoclassico si leva su un gruppo di più umili case scure, che scendono fino al greto del fiume sul quale si vedono alcune persone presso una pescaia dove il colore dell'acqua si fa più intenso, e in distanza si scorgono i cupolini a cipolla delle chiese, ché vasta e dispersa sembra questa città. In primo piano a sinistra, su una sponda congiunta alla città da un ponte di legno, alcuni gruppi di contadini e di contadine (una d'esse reca sulle spalle il tipico giogo per le secchie dell'acqua), e un signore dal frac turchino che disceso da una bassa carrozza del tipo *drozki* s'inchina a due dame. La città, mi precisò un russo, deve essere Tver, il fiume il Volga, e l'alto palazzo bianco l'abitazione della principessa di Oldenburgo, sorella di Paolo I, il cui marito era governatore di Tver. Il delizioso acquerello fu eseguito nel

1797 da Gérard de la Barthe, paesista che dimorò a Pietroburgo e a Mosca dal 1787 al 1810.

Alla parete opposta, sopra l'interno della Reggia di Napoli al tempo di Murat, di cui ho parlato, c'è una veduta dei Campi Flegrei, nella maniera del Hackert, bagnata in quella luce azzurrina del Golfo di Napoli per cui le linee delle coste paiono incise in una gemma; pecore e capre pascolano sul cupo verdazzurro terreno vulcanico in primo piano, guardate da alcuni pastori; nella tranquilla baia navigano lentamente alcune barche a vela. Lì presso è una veduta d'una città dell'Italia centrale: antichi bastioni di mura, un edificio neoclassico a colonne in cima a un bivio, e un pendio selvoso digradante verso una vasta pianura; ma quale sia questa città nostrana non mi era così facile identificare come la lontana città russa. Ma il quadro era rimasto impresso nella prodigiosa memoria dell'amico Federico Zeri, che dopo qualche tempo mi comunicò che si trattava di una veduta di Perugia con l'Educatório Femminile di Sant'Anna. Lì sotto è un nitido quadretto a olio a firma Migliara (di Giovanni o di sua figlia Teodolinda abile emula del padre) che raffigura la casa natale di Machiavelli a Colle Val d'Elsa: sul davanti c'è un pozzo, alla fine della tranquilla strada spuntano alberi al di sopra delle basse case. E dall'altra parte, sempre a questa parete, un piccolo quadretto pieno di nervosa animazione, d'intorno al 1840, ci presenta l'aspetto d'un mercato di Napoli con garzoni con ceste, il banco d'un pollaiolo, cani che s'inseguono, galline che starnazzano, un gallo che canta e una signora vestita di bianco con scialle rosa e cuffia che contratta i volatili prigionieri sotto ceste capovolte; ai balconi

intorno s'affacciano le comari. Alla parete della finestra c'è una scena di poco meno movimentata, l'interno d'una osteria romana disegnato da Bartolomeo Pinelli, con una grande aquila dipinta a una parete, con schidionate al forno, una popolana scalza che mangia presso il banco, viavai di garzoni, un tavolo a cui siedono intorno alle fogliette i trasteverini, e una compagnia di signori che s'affaccia alla porta. Questa sfilata di paesaggi si conclude agli angoli di questa parete, da un lato con una veduta di Quarenghi, leggermente acquerellata, del giardino cinese di Tsarskoe Selò, e dall'altro con la veduta d'una cittadina tra alte colline, un'amena alberata e un'aria di luogo di bagni termali, che può ricordare Bagni di Lucca: l'autore di questa «seppia» è Kaspar Obach (1807-1868).

Sicché questo *boudoir*, che presenta alle pareti sì diversi aspetti del Nord e del Sud, potrebbe chiamarsi anche la Stanza dei Paesaggi.

O anche la Stanza dei Ventagli, ché oltre ai due ricordati, altri ve ne sono alle pareti, uno, della metà dell'Ottocento, con la classica veduta di Castel Sant'Angelo, un altro con motivi vascolari greci, grottesche, e Venere che incorona Amore, un altro infine con l'Aurora di Guido Reni. La voga di raccogliere ed esporre alle pareti in custodie dorate o di cuoio i ventagli e le «pagine» di ventagli credo fuoreggiasse soprattutto tra la fine del secolo scorso e l'inizio del presente. Ci furono in Italia mostre a Roma, a Milano, e una a Firenze, nella Società delle Belle Arti, dal dicembre 1901 al gennaio 1902, di cui si pubblicò un sontuoso album-ricordo illustrato con l'introduzione d'un giornalista che allora

andava per la maggiore, Jarro. Diceva Jarro nella prefazione:

«La nostra Società di Belle Arti, che ha dismesso il titolo di Promotrice, e che ora è diretta dal senatore marchese Pietro Torrigiani, vuole, con ottimo concetto, seguitando nel suo istituto, mirando sempre all'incoraggiamento dei giovani pittori e scultori, eccitare eziandio il culto dell'Arte applicata all'Industria...».

Quanto poco iniziative del genere servissero a scuotere l'indolenza del nostro paese per l'arte applicata, lo prova la mancanza a tutt'oggi tra noi d'un museo che possa competere anche coi più modesti che esistono all'estero di questo genere (solo il Poldi-Pezzoli, nella seconda metà dell'Ottocento, s'era messo su quella strada). Ma se ci fu momento in cui un tale museo sarebbe potuto sorgere, fu proprio quello, allorché, se non addirittura per l'arte applicata, s'aveva una passione pel *bric-à-brac*, e la popolarissima regina Margherita era salutata patrona di tutte le arti gentili. Ma di quelle artistiche velleità non è rimasto altro documento tra noi che una rivista che si è venuta languidamente pubblicando fino ai nostri giorni, «La Scena illustrata», che dava la misura di quanto scadente, *cheap*, fosse in fondo il gusto del principio del secolo. Del quale, del resto, la prosa di Jarro può servir di campione:

«Il secolo XVIII fu, può dirsi, il secol d'oro del Ventaglio, l'origine della cui forma va ricercata in quanto vi ha di più gentile e maestoso nell'incantevole regno delle piante e de' fiori: nelle foglie del loto e della palma: eziandio nelle ali delle farfalle».

Purtroppo quelli che da noi (e non solo da noi) si sono occupati di arti minori sono stati amatori così ingenui e sprovvisti di metodo e di stile, da far pensare agli eventuali lettori delle loro raffazzonate trattazioni che quelle arti minori

meritassero il poco conto in cui eran tenute. Vedete come scrive dei ventagli

L. De-Mauri (E. Sarasino) nel volumetto Hoepli dedicato a quelle «curiosità» (1923): un elementare e convenzionale ragguaglio storico serve di cornice a una grama disquisizione sul gusto. Per esempio:

«*Direttorio* — Il giorno 9 *Termidoro* (27 luglio) 1794, in cui Robespierre — benché godesse dell'appoggio delle Sezioni e della Comune di Parigi — fu rovesciato dalla Convenzione per opera, specialmente, di Tallien, Billaud-Varennes e Legendre, segnò la fine del *Terrore*. Dissipate quelle tenebre spaventose, gli animi si sollevarono, tutto si risvegliò come da un lungo sonno letargico. Stanche, affaticate dalla barbarie, le donne portarono le loro aspirazioni verso nobili follie di lusso, verso le prodigalità, verso le feste. Il ventaglio sotto il *Direttorio* è un *crespo* (crêpe) cosperso di *lustrini* (paillettes) d'oro e d'argento...».

Nessuno contesta che i riferimenti storici siano necessari soprattutto a proposito di arti minori così soggette all'influsso del costume e della politica, e riferimenti storici si trovano nella trattazione di Georg Buss sul ventaglio,¹¹ ma quei riferimenti c'è modo e modo di farli, e il povero De-Mauri non aveva la mano leggera. E se non si ha la mano leggera, come si potrà occuparsi del ventaglio? I trattatisti di arti minori dovrebbero mettersi a una scuola come quella descritta da Addison in un famoso saggio dello *Spectator* sul maneggio del ventaglio.

Un passo di questo saggio potrei citare qui per il dubbio che, indirettamente, insinua circa l'opportunità di esporre i ventagli in cornice:

«Il movimento seguente è quello di “aprire il ventaglio”, e in esso sono compresi vari piccoli scatti e piccole vibrazioni, come pure aperture gradualmente e deliberate con molti volontari allargamenti del ventaglio stesso, che di rado s'imparano in meno d'un mese d'esercizio. Questa parte del maneggio piace agli spettatori più di qualunque altra, poiché

improvvisamente scopre un numero infinito di cupidi, di altari, d'uccelli e di bestie, d'arcobaleni, e simili piacevoli figure, che si spiegano alla vista, mentre ogni componente del reggimento tiene una pittura in mano».

Forse i ventagli son fatti solo per questo momentaneo effetto, e, come le farfalle, son cose morte appena si fissano in una vetrina. Le loro pitture sono stupefacenti nella sorpresa, ma scadono a guardarle con un'attenzione minuta e continua. Ci son sì ventagli che sono capolavori di finezza; i miei, dirò francamente, non lo sono, e se li tengo esposti in mezzo ad altre pitture, è per la varietà che la loro forma introduce nello schema decorativo; o forse perché alcuni di essi son fatti di pelle di cigno, l'animale emblematico che ricorre in tante decorazioni dell'Impero, e così di frequente anche nel mio appartamento?

No, chiamarla Stanza dei Ventagli sarebbe dar troppa importanza a quei fragili oggetti. Ma potrebbe chiamarsi la Stanza dei Sovrani, oggetti altrettanto fragili dei ventagli, come la storia dimostra, fragilissimo specialmente colui che è più presente in questa camera, Gioacchino Murat, a cui una formula di giuramento, in bei caratteri bodoniani che tengo incorniciata in un angolo, promette fedeltà e obbedienza:

«Giuro di esser fedele, ed obbediente a Sua M. il re Gioacchino Napoleone, e prometto di eseguire esattamente gli ordini delle autorità stabilite da lui, e di esercitare fedelmente le funzioni della carica che mi ha affidata».

Lì presso, tra le due tende di lampasso celeste col disegno giallo dorato di cigni emergenti da cornucopie incrociate, e antichi governali tra ciuffi di giunchi, è quel gran medaglione ovale con la testa d'argento di profilo che si vedeva al primo entrare nella stanza, la stessa testa che al Museo di San Martino di Napoli è di bronzo su fondo di marmo: la testa ricciuta di

Gioacchino Murat. Bojer, lo scrittore norvegese che incontrai nel 1923 al congresso del Pen Club a Londra, ammirava tanto Murat perché in un combattimento si tolse gli stivali per correre più spedito all'assalto. C'era molto di teatrale in lui, e come per un eroe di teatro presto si concluse la breve ora in cui fu di scena. Anche in una delle stampe popolari borboniche che sono appese nel mio ingresso, Murat si pavoneggia in mezzo alla scena attillato in un'elegante uniforme, un *dandy* tiranno, e in un angolo la sirena Partenope giace in catene. In un quadro di Schmidt al Museo Marmottan, che ho già ricordato a proposito del quadro della cerimonia militare che pende nel salone, Murat, sempre in atteggiamento teatrale, incarica il suo aiutante Pignatelli principe di Strongoli di portare alle navi l'ordine di attacco a Capri, all'isola delle Sirene. Un re da scena o da fiaba, fatto per aggiogare sirene al suo carro trionfale.

Il busto di Carolina, regina delle Due Sicilie (lo stesso busto che figura nel ritratto di Luciano Murat nel salone), corona un piccolo orologio di bronzo dorato, disegnato da Biennais, che ho collocato sul *bonheur-du-jour*, un mobile da signora, col fondo di specchi, sostenuto da svelte colonnine di un mogano chiaro adorno di bronzi leggeri, con capitelli quadrangolari in cui un putto alato s'inserisce tra fogliuti elementi corinzi, motivo che ricorre pure in altri mobili di questa camera, una consolle ad angolo e un armadietto a vetri che contiene porcellane di Napoli e di Vienna, una piccola legatura di cuoio oliva alle armi di Murat, un almanacco per il 1824 legato in acciaio, bronzo dorato e madreperla, un gioco di carte viennesi in onore degli alleati russi (*Kosacken-Spiel*) dell'epoca del Congresso di Vienna, e un piccolo flacone di

cristallo da profumi, col profilo di Napoleone, in pasta bianca, inserito nel cristallo, firmato Andrieu nel taglio del collo.¹² Alla parete, dietro a quell'orologio fiancheggiato da due piccoli vasi di pietre dure (rosso di Francia e verde antico) è una miniatura di Ferdinando IV, e un'altra d'Alessandro I di Russia, copia da Isabey. Presso la miniatura di Ferdinando, un ritratto in cera, dal profilo quasi leopardiano, di una delle vittime della reazione borbonica sostenuta da Nelson, l'ammiraglio Francesco Caracciolo. Un medaglione firmato «Giovine 1819» col ritratto di Francesco I d'Austria in uniforme verde, glabro e liscio come un animale antidiluviano antenato di rettili e uccelli, decora un vaso di Sèvres che è collocato sull'angoliera, uno di quei vasi che s'esportavano col medaglione in bianco da riempire altrove con un ritratto, con anse di bronzo a foggia di teste d'aquila. E alla parete dietro questo vaso, presso la veduta della Villa Sartirana, vedi un gran tondo di *biscuit* della manifattura di Berlino, con busti di profilo di Federico Guglielmo III e della regina Luisa, con intorno i busti degli otto figli, e accanto a una delle figlie, Carlotta, affrontato a lei come i busti del re e della regina di Prussia, il ritratto del granduca Nicola di Russia (poi Nicola I), suo sposo: candidi busti su fondo azzurro Wedgwood in una cornice dorata, di porcellana, con un motivo di fronde di quercia. Alla parete della finestra, di qua e di là dell'armadietto su cui è collocata una statua equestre di Napoleone di legno dorato, una di quelle statuette popolari che si fabbricarono al tempo del ritorno delle ceneri da Sant'Elena, sono appesi due piccoli medaglioni d'ottone dorato in cornicette nere, coi profili di Napoleone e Maria Luisa, firmati rispettivamente Brenet e Morel. E nella fialetta

di cristallo custodita nel piccolo armadio, c'è, come dicevo, il profilo di Napoleone in pasta bianca. Napoleone, Maria Luisa, Murat e Carolina, Francesco I, Alessandro I e Federico Guglielmo III, i tre sovrani che si vedono in atto di stringersi la mano in quella stampa popolare tedesca nel salone, e in quel bicchiere di cristallo inciso, derivato da quella stampa, che si trova nella vetrina della camera da pranzo, Ferdinando IV di Napoli (un macchinoso calamaio di bronzo con le cifre sua e di Maria Carolina, a forma di nave rostrata, sormontata da Nettuno, il tutto sopra una base posante su tartarughe, è collocato dinanzi all'armadietto, su una bassa biblioteca Regency),¹³ Nicola I di Russia (il cui profilo ricorre pure nelle borchie d'un cestino porta-biscotti di argento filigranato, una *serebriannaia korsinka* con la marca di Mosca, contenuta nell'armadietto), ce n'è di sovrani in questa camera da giustificare l'appellativo di Stanza dei Sovrani! Oh, i ritratti di sovrani sopravanzano in ogni modo in importanza e numero quelli dei sudditi in questa camera, sebbene uno di questi sudditi si chiami Goethe, ed altri abbiano nome Caracciolo, Mazzinghi, Lord Weymouth (ritratto in costume romano con sua moglie, in un disegno dei primi dell'Ottocento), e Olimpia Ricci sposata ad Antonio de Stedingk, dama della buona società napoletana, raffigurata in una miniatura di Jacques Louis Comte che vale forse meno della splendida cornice di bronzo dorato in cui è custodita; per tacere di tre miniature di bambini, e di cinque bimbi raffigurati intorno alla madre in graziose pose da un pittore inglese¹⁴ in una *conversation piece* d'intorno al 1825 (è collocata sopra al *bonheur-du-jour*), per tacere infine di due misteriose mani femminili di marmo (una di

esse, a giudizio di persona che dovrebbe saperlo, proveniente da casa Borghese) collocate di qua e di là d'un mosaico dell'Etna dinanzi al vaso col ritratto di Francesco I. Ma se i sovrani hanno il sopravvento, anche i sovrani son fragili apparizioni, abbiano pure lungo regno come Ferdinando IV e Francesco I, e allora preferirei chiamare la stanza dall'elemento in cui si producono le apparizioni più fugaci, lo specchio. Non Stanza dei Ventagli, non Stanza dei Sovrani, ma forse Camera degli Specchi.

Gli specchi veramente non sono molti, ma sono poco usuali. Lo specchio della parte superiore del *bonheur-du-jour* riflette gli oggetti allineati tra le due colonne quadrangolari come nel portico d'un tempio: una grande *compotière* della Restaurazione in argento dorato sostenuta da piccole sfingi, e con un cerchio che collegando in basso le due anse a forma di cigni serve a reggere i cucchiaini assicurati in alto da un altro cerchio munito di rastrelliera e aderente alla coppa di cristallo: il coperchio è coronato da un motivo di due cornucopie;¹⁵ una caraffa di cristallo con l'ansa formata da un'alata sirena di bronzo dorato, un bicchiere con una veduta, incisa, di Piazza di Spagna e le mie iniziali, *m p*, in lettere gotiche; e alcune scatole col coperchio di smalto o di lacca Martin. Lo specchio della parte inferiore del *bonheur-du-jour* riflette un piccolo tripode viennese di bronzo dorato, sostenuto da figure grottesche (alati busti di egiziane nere in cima a lunghe ricurve zampe terminanti in piedi leonini), che reca nel centro della base una coppa sostenuta da un alto fusto a cui s'attorciglia un serpente. Ma per me quello specchio riflette sempre un'immagine che riuscii a fissare in una fotografia (io, che non sono fotografo, per caso creai quella volta quasi

un capolavoro), l'immagine di mia figlia pargoletta seduta in terra nel sole d'una giornata dell'ottobre 1939, una creatura che par fatta d'aria luminosa e di piuma, come uno degli angeli incarnati del Tasso:

La sua forma invisibil d'aria cinse
Ed al senso mortai la sottopose:
Umane membra, aspetto uman si finse
...ed ornò di raggi il biondo crine.

Dietro mia figlia è l'immagine, assai più terrena, di mia moglie. Mi ero figurato che mia moglie entrasse nel quadro che mi ero fatto della mia vita, vi entrasse armoniosamente come in questo specchio. Nei primi tempi s'era perfino vestita d'una leggera veste altocinta di mussolina, un costume Impero, come per una mascherata non esente tuttavia da un certo impegno affettuosissimo, e ricamava a punto in croce. Ma poi quella cosa che non senza una certa enfasi romantica chiamiamo «la vita» prese la mano. Il suo mondo era un mondo diverso dal mio, e poetico in un diverso modo, un modo pieno di mobilità, di effusione, di abbandono ma anche di rapacità, come quell'immagine violenta di Virginia Woolf, d'un albero su cui si gitta a furia uno stormo d'uccelli che lo beccano selvaggiamente; ma il mio era un mondo riflesso, ritentivo, uno specchio, una lastra impressionabile. La vita non è un quadro, una composizione letteraria. Non è un *puzzle* che una volta trovatone l'agganciamento, cade preciso in un disegno prestabilito; è piuttosto come un'acqua all'incrocio di correnti, che ha sì una direzione, ma tumultuosa, un ritmo percettibile solo a grandi linee, mentre quel che appare alla superficie è un frantumarsi, un ramificarsi in innumerevoli episodi. Fu soltanto

più tardi che rividi sotto una luce diversa quei cinque anni di «felice matrimonio», e allora certi aspetti, certi incidenti che avevo creduto di far rientrare nell'armonia del *puzzle* risolto, assunsero un'interpretazione assai diversa. Come una nuova teoria fisica che dimostra fallaci certe precedenti spiegazioni plausibili solo in apparenza. Oh, non si può dire alle figure riflesse in uno specchio quel che Keats diceva alle figure rappresentate intorno all'urna greca:

*Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare.*

Forse per me la vita, ancora con le parole del Keats, era una *cold Pastoral*, una gelida ecloga che non mi stancavo mai di sentire ripetere, un *carillon* in una scatola Impero; ed ero non meno assurdo d'un conoscente inglese che, appassionato di musica del Settecento, e avendo una casa settecentesca con mobili e quadri e strumenti musicali ereditari, s'era innamorato d'una donna che somigliava stranamente a una delle donne dipinte da Joseph Highmore, col collo lungo e il nasetto un poco all'insù, e le faceva suonare Bach al clavicordo, sicché una sera che io fui invitato da loro a cena, sentendo fin dalla strada quel suono, e vedendo poi, all'entrata nella stanza, quella replica delle donne di Highmore seduta al clavicordo, potevo immaginarmi scivolato giù nel pozzo dei secoli.¹⁶

Anch'io sono di coloro a cui non piace affacciarsi alla finestra che dà sulla strada rumorosa, dove passano, sostano, o sono in riparazione le automobili, ma preferiscono affacciarsi alla finestra che dà sul di dietro della

casa, sulla corte solitaria dove s'ode il perpetuo stillicidio¹⁷ d'una fontana che canta la canzone del passato. E m'incantano gli specchi e le immagini riflesse negli specchi che son già allontanate un po' dalla vita, già rese quadro, grazie a quella gelida ecloga di cristallo che le separa come la parete trasparente d'un aquario separa dalla vita ordinaria quel mondo di silenziose creature dalle magnifiche assise che si muovono come apparizioni tra rocce, muschi, madrepora, e minute costellazioni di bollicine d'aria.

C'è un altro specchio più misterioso in questa camera. Vicino alla finestra, quella finestra presso cui nelle sere d'estate di guerra sedevamo dietro le persiane chiuse per l'oscuramento, per cogliere un soffio di ponentino mentre leggevamo al lume d'una lampada schermata (e il ricordo di quelle sere soffocanti e ansiose s'è incollato a questa finestra come il glutine d'una nebbia maligna, e se la guardo di sera, colle persiane chiuse e i vetri aperti, non posso non ripensare a quei tristi anni), vicino a questa finestra c'è uno scrittoio viennese¹⁸ da signora, di mogano chiaro, di forma semicircolare, con filettature d'ottone agli orli del piano superiore e dell'inferiore, e una tavoletta rientrante e scorrevole ricoperta di marocchino verde; le *appliques* dorate, colombe che si baciano, e delicati fregi a palmette e a fiori, hanno quella grazia alessandrina degli oggetti Impero destinati alle signore, che si ritrova sovente negli accessori della toletta e negli almanacchi: un mondo un po' lezioso di Veneri e di Cupidini, di fiori e di farfalle che è, pur nel suo convenzionalismo, d'una venustà impeccabile. L'incavo del mobile, tra le due file dei cassetti,

dove la persona seduta può mettere i ginocchi (ma la persona deve essere piccola, o i ginocchi rimarranno incastrati piuttosto che comodi), quell'incavo è rivestito di specchi. Forse per alleggerire la sagoma del mobile, perché come potrebbero i ginocchi veder se stessi, a meno che non fossero quelli d'arcangeli, che sono occhiuti? È in ogni modo un capriccio di frivolezza femminile che ha dello strano e del recondito.

Il terzo specchio, poi, è addirittura magico. È, tra due lumi murali inglesi di legno dorato, a due bracci, uno specchio convesso con un'ampia cornice dorata col bordo interno nero, e la cimasa formata da un'aquila ad ali spiegate. Uno specchio come potete averne veduti tanti in Inghilterra e in America, come se ne imitano ancora nei moderni arredamenti inglesi «di stile», ma l'incanto è nella scena che riflette rimpiccolita e lievemente deformata sulla sua superficie, la quale diventa un piccolo quadro d'interno, come quello della Reggia di Napoli appeso sopra il divanetto verde.

Questo divanetto verde si vede nella parte sinistra dello specchio convesso, un po' circondato di bruma nerastra, come da un ragnatelo, perché in questo punto la foglia argentata dello specchio s'è alterata col tempo. I due leoni d'oro alati che affiancano questo divano a due posti appaiono in prospettiva nello specchio, proprio come nel disegno delle *Décorations intérieures* di Percier e Fontaine da cui deriva questo mobile: un tipo di mobile, tardo rampollo dei sedili marmorei romani, che si ritrova in tanti ritratti della famiglia di Napoleone, in un ritratto di Ortensia di Prud'hon (al Louvre), in uno di Paolina di M. G. Benoist (a Versailles), in un altro di Paolina, del Kinson,

in uno di Giulia Clary Bonaparte con la figlia Elisa, di F. Gérard (al Museo Napoleonico di Roma, e qui il sedile è simulato di marmo contro uno sfondo di giardino). Ma nessuno di questi mobili è così vicino come il mio al disegno di Percier e Fontaine, di cui ha semplificato solo i fregi sui fianchi sostituendo ai geni alati in ginocchio in atto d'intessere una ghirlanda intorno a ciascuna delle colonne che sostengono il dorso del sofà, una patena di legno dorato partita in otto lobi che la fan rassomigliare a un rosone gotico. Siccome questo mobile è il mobile più Impero di quanti io ne abbia, ed è veramente un «banco di prova» del gusto per quello stile, ché di solito non piace a coloro che non lo sentono davvero, è naturale che il suo acquisto mi dovesse dare più emozione di quanta non me ne abbiano data gli altri.

Mi fu segnalato da un antiquario in una famiglia che abitava proprio vicino a me in Via di Montoro, in quel vecchio palazzo barocco adorno di grandi stelle di pietra che si trova confuso con fatiscanti catapecchie intorno, uno dei pochi angoli di Roma che ancora ci dicono come squallida (e a suo modo incantevole) dovesse essere la Roma dell'Ottocento. Ma la famiglia non voleva venderlo; altre cose voleva vendere, e per queste aveva fatto venire l'antiquario in casa, ma non quello, perché la contessa, una donna dai modi affabili che la nobiltà della Venezia Giulia aveva appreso sotto l'Austria (a quella nobiltà apparteneva anche un parente di mio nonno, un alto dignitario della corte degli Absburgo, Coronini), la contessa aveva scoperto e riportato a vita quel mobile lei medesima, e ci teneva. L'aveva trovato da un rigattiere, e aveva nettato l'oro dei leoni alati dalla brutta vernice nera che gli aveva dato in seguito qualcuno dei

proprietari, forse nell'illusione di farlo rassomigliare a un mobile del

Rinascimento; ma il suo restauro non s'era spinto fino a rinnovare la tappezzeria del mobile, una brutta cotonina verde che ricopriva la forma ancora intatta dell'imbottitura. Così la contessa teneva il mobile in un ingresso buio, perché esso non si assortiva ad alcun altro mobile in casa sua. Cercai di persuaderla a cedermelo, lei si schermì rimettendosene al figlio, il figlio disse che pensava d'accompagnarlo con altri mobili per farne un salotto: progettava di acquistare, dopo la fine della guerra (s'era nel dicembre 1944) certi mobili Impero da un prete di Tolmino. Non era un netto rifiuto, forse un giorno avrebbero pensato a vendere il mobile, e in questo caso m'avrebbero avvertito. Siccome erano gente a modo, e abitavano vicino a Palazzo Ricci, ci scambiammo qualche visita, io sempre nella speranza che prima o poi capitolassero. Ma già disperavo, e mi preparavo a relegare la loro promessa accanto a quella che Giulia Celenza m'aveva fatta pel quadretto di Lot e le figlie, senza poi ricordarsene, e già classificavo questo come il peggior disappunto nella mia esperienza di collezionista, accanto a un altro disappunto ancor più cocente di quello del quadretto delle figlie di Lot, quando, essendomi stato due volte offerto (nel 1935), per una somma allora considerevole, un delizioso quadretto di donna biancovestita con la lira, sullo sfondo della Laguna, io fui persuaso da mia moglie a resistere a quella tentazione;¹⁹ già mi preparavo a considerare disperato il mio corteggiamento e spese invano alcune ore di conversazione non sempre molto divertente intorno al tavolo del tè, quando all'improvviso nell'autunno del 1948 la contessa mi fece sapere che pel sofà aveva

ricevuto un'offerta importante da un diplomatico sudamericano, e che si sentiva tentata, ma che se io mi fossi deciso ad arrivare fino a quella cifra, il mobile l'avrebbe dato piuttosto a me. La cifra era quella che avrebbe chiesto qualsiasi buon antiquario, e l'idea di resuscitare dall'oblio e dal buio quel mobile incantevole me la fece sembrare ragionevolissima. Sicché il mobile fu portato a casa mia, e subito la mia domestica, che ha un occhio più acuto di me per certi aspetti pratici della vita, scoprì che l'interno era sporco, e conteneva addirittura bacherozzi: non vivi, ma chi sa mai se non ce ne fossero altri? Smontato, il mobile fu messo in mano a un esperto restauratore, e da restauratore e tappeziere venne — come dice un'iscrizione che tante volte lessi da ragazzo sull'arco di Piazza Vittorio a Firenze — da secolare squallore a nuova vita restituito. Le gramaglie che lo velano nella visione impiccolita dello specchio convesso potrebbero sembrare una civetteria di cui quel mobile volesse ammantarsi in memoria della sua passata umiliazione. E vicino ad esso si vede appena nello specchio uno dei due lisci vasi di bronzo con anse formate dalle corna di teste di satiri di bronzo dorato, che posano su alti *guéridons* di mogano, a guisa d'antichi tripodi, snellissimi nel loro sostegno di bacchette incrociate, con ornamenti di pigne e d'intarsi: mobili d'origine incerta, forse viennese, che fiancheggiano le cortine celesti e giallodorate intorno al medaglione di Murat.

Il resto della camera appare in miniatura nel magico specchio, il lampadario, il ritratto della dama biancovestita, e i quadri intorno, e il divano giallo, e l'armadietto pensile sormontato da un calco in gesso della testa di Paolina di Canova; e la persona che guarda lo specchio dalla camera

appare rimpiccolita come la figura del pittore nel simile specchio, il primo ad essere riprodotto in un quadro, del ritratto cosiddetto Arnolfini di Van Eyck.

Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa. E pensando che nell'Allegoria di Giovanni Bellini è proprio la Vanità che si rimira in uno specchio convesso, dovrò concludere che questo che avete dinanzi è soltanto il monumento d'una vanità senza eguali? Dirò piuttosto che al termine di questo viaggio che come l'*Hypnerotomachia Poliphili* è una pedante descrizione di cose e un vano inseguimento del fantasma d'una Polia, d'una donna ideale soltanto intravista, in varie sembianze, nel corso degli anni, mi vedo divenuto oggetto e rappresentazione io stesso, pezzo da museo tra pezzi da museo, già distaccato e lontano, che come Adamo sul pavimento di marmo graffito della chiesa di san Domenico a Siena, mi son guardato in uno specchio «ardente» convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere.

1. Riprodotto in *Annales du Musée*, vol. XVI, 1808, tav. 51.

2. È simile a quella che figura nel quadro di Pietro Benvenuti, ritratto del barone e della baronessa Schubert nella loro villa a Montenero, riprodotto, alla fig. 34 a p. 196 del secondo volume di Louis Bobé, *Rom og Danmark gennem tiderne*, Copenhagen, 1937.

3. *Pied Beauty*: «tutto ciò che è capriccioso, variegato (chi sa come?) de veloce e di lento, di dolce e di agro, d'abbagliante e d'opaco».

4. *Les lions sont lâchés*, di Nicole, 1955.

5. *Parus*: «I on, miatejny, prosit buri kak budto v buriach est' pokoi»

6. Vedi sopra, p. 279.

7. Matilde Serao, in *La virtù di Checchina*, deve ricorrere a una lunga circonlocuzione per designare quest'accessorio dell'arredamento che in inglese si designa con una sola parola: «quadrati all'uncinetto per riparare la spalliera delle poltrone contro la pomata delle teste».

8. Vedi J. Guiffrey, *L'Oeuvre de Prud'hon*, Paris, 1924, n. 730, *L'heureuse mère*, esquisse de Prud'hon pour le tableau de M.lle Mayer, Musée Jacquemart-André, 731-39, repliche, quella ricordata al n. 781 è alla Wallace Collection.

9. Nel Thieme-Becker sono ricordati alcuni artisti ottocenteschi, un po' più tardi, di questo nome.

10. J. W. Oliver, *The Life of William Beckford*, London, 1932, pp. 328-29.

11. *Der Fächer*, Bielefeld und Leipzig, 1904.

12. Vedi G. E. Pazaurek, *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923, p. 297.

13. Nel fondo della biblioteca è incollata questa scritta: «An Heirloom. Book Case or side-board with Brass Gallery and three brass gratings. My great-grandmother Lucy Chamberlain's property. From Upper Merrion Street and 27 Upper Mount Street Dublin. May be Hebbelwhite (sic). Grating is perhaps later. T. J. Chamberlayne. 3 January 1905». La galleria è stata rimossa.

14. Ha reminiscenze di Lawrence e di Reynolds. Potrebbe essere di Thomas Wright (1792-1849) che dipinse un simile ritratto di Alessandra Feodorovna coi figli.

15. Quando nel 1951 acquistai questa *compotière*, mancava dei cucchiaini, ma vi si adattarono esattamente undici cucchiaini di *vermeil*, colla stessa marca francese della *compotière* — la testa di Michelangelo — che avevo acquistato tre anni prima.

16. Purtroppo anche il matrimonio di quest'inglese è finito come il mio. Un giorno la moglie si stancò di recitare la sua parte in quella solenne commedia del passato, e abbandonò il marito per un compagno meno pittoresco e più «umano».

17. L'assicurazione di perpetuità è data da una bolla papale del 1590 conservata dal marchese Giulio Ricci, in cui si concede al suo antenato omonimo, dietro versamento di centosessanta scudi «ex aqueductu publico a platea Agonis ad Campi Floris, aquam ad quantitatem duarum unciarum ad domum suam in dicta Urbe sitam in Regione Arenulae pro usu suo privato ducere illamque ipsos suos heredes, et in dicta domo successores ad libitum suum perpetuis futuris temporibus et in eadem domo uti et frui libere et licite possint et valeant tenore utentium concedimus. Mandantes propterea omnibus et singulis

nunc et pro tempore dictae Urbis existentibus officialibus ad quos spectat et pertinet, quatenus prefatum illustrissimum Dominum Iulium Riccium in possessionem vel quasi usus dictae quantitatis aquae... inducant et immittant, ipsumque sic inductum et suos prefatos manuteneant, nec a quoquam desuper quavis occasione vel causa molestare permittant». Ma nel 1957 il Comune di Roma, facendosi forte di un'ordinanza emessa in tempo fascista e passata inosservata, che imponeva agli antichi utenti dell'Acqua Vergine di presentare i loro titoli entro un certo determinato limite di tempo, passato il quale il loro diritto, se non attestato, sarebbe decaduto, dichiarava decaduti da codesto diritto circa cinquecento proprietari, tra cui il marchese Ricci. Non so quale potrà essere l'esito della causa intentata da costoro al Comune, ma la minaccia del Comune di sospendere l'erogazione dell'Acqua Vergine non mi lascia davvero indifferente.

18. G. Morazzoni, *Il mobilio neoclassico italiano*, cit., alla tav. ccxxxxxv riproduce il mobile attribuendolo interrogativamente (ma erroneamente) ad artefice livornese, 1815.

19. Vedi «La dama con la lira», in *Gusto neoclassico*, p. 236 della prima edizione.

PAVANA PER UNA VIA DEFUNTA

Nel 1917 feci la personale scoperta di Via Giulia, nel 1934 vi venni ad abitare, nel 1969 dovetti abbandonarla per traslocarmi dove ora vivo. Per mezzo secolo dunque posso dire d'esser stato testimonia non casuale della vita d'una strada, e posso giurare sulla verità delle seguenti constatazioni e, come un medico al capezzale d'un paziente, appendere sotto il nome della strada il bollettino del progresso d'una malattia grave, mortale. Nel 1917 Via Giulia era quieta come una via signorile d'una città di provincia, quieta come un corridoio tra quelle stanze che erano i cortili dei palazzi. Poteva dirsi allora la sorella di simili strade d'incanto che esistevano a Bologna, a Ferrara, a Catania, perfino a Milano, o all'estero, la Junkerngasse a Berna, Via Neruda a Malà Strana di Praga, e quante altre se ne sarebbero potute nominare in Francia e nei paesi germanici per gemellaggio con Via Giulia, più nobile forse di tutte per lunga storia fitta di nomi illustri. Nel 1934 la strada era ancora tranquilla, forse non più come nel 1917, e davvero non più come ai tempi in cui Zola situava a Palazzo Boccanera (che la piccola fontana con un putto a cavallo d'un delfino fa identificare con Palazzo Sacchetti) il fosco dramma narrato nel suo romanzo su Roma (tanto tipico è il quartiere che anche Palazzeschi nel suo romanzo pure intitolato alla città, colloca a Via Monserrato, accanto a Via Giulia, un'altra vicenda di decadenza aristocratica); in cui Henry James collocava a Palazzo Ricci la tetra dimora

dell'infelice coppia Osmond nel *Ritratto di signora*; in cui Bourget, in *Cosmopolis* (1893) sotto il nome di Palazzo Castagna alludeva alla *masse sombre* del Palazzo Bonarelli «all'estremità di via Giulia e come un *pendant* dell'ammirevole palazzo Sacchetti». Di Via Giulia scriveva Zola: «Si sentiva l'antico quartiere, caduto nel silenzio, nel deserto, nell'abbandono, invaso da una sorta di dolcezza e di discrezione clericali. Sfilavano le vecchie facciate dalle persiane chiuse, con qualche inferriata fiorita di piante rampicanti, gatti accovacciati sulle porte, oscure botteghe dove sonnechiavano umili commerci». «Nell'umido vasto cortile di palazzo Boccanera regnavano un'ombra, un silenzio d'una morta grandiosità e d'una tristezza infinita».

Ma dopo la seconda guerra mondiale, da un anno all'altro, soprattutto dal 1953 in poi, si è andata accentuando la malattia che ha finito per distruggere il fascino di questa strada: il rigurgito delle automobili. Dopo l'istituzione dei sensi unici sui Lungotevere, Via Giulia, come la Passeggiata di Ripetta e, in misura molto minore, Via della Lungara, è divenuta una corsia di disimpegno per il traffico, e, quel che è ancora più degradante, una zona di doppio parcheggio, sicché è assolutamente impossibile percorrerla a piedi e guardare le facciate dei palazzi; tutta l'attenzione va dedicata a proteggere la propria vita, dal momento che marciapiedi non ci sono (e anche se ci fossero, le macchine li invaderebbero), e al pedone non resta accessibile che il pericolosissimo centro della sede stradale.

Ma fin dal 1941 Roberto Papini sul «Popolo di Roma» (6 febbraio) intitolava *Vita e morte di una via* la sua recensione al libro (fuori commercio)

di Ceccarius sulla *Strada Giulia*, concludendo: «È bene che sia, questa povera via Giulia, documentata e ritrattata ad ogni passo, visto che ormai l'hanno profanata, sbudellata, ridotta in fin di vita con uno squarcio che ne interrompe irrimediabilmente l'unità», e alludeva alla costruzione del Liceo Virgilio (mai pugnalata fu inferta con più dolce nome), uno dei nefasti del ventennio fascista, e ai cosiddetti restauri intorno a San Giovanni dei Fiorentini. Un risanamento di cui si fece promotore in tempi recenti il compianto Goffredo Lizzani, d'incoraggiare l'insediamento d'antiquari al posto di molte officine meccaniche, rimesse d'automobili e dozzinali negozi, ha ottenuto soprattutto la sostituzione delle lampade ad arco con lampioni più intonati al gusto del passato, ma le rare vetrine d'oggetti antichi sono nascoste dalla proliferazione di quei trionfi dell'Industrial Design, di quei maxibacherozzi delle strade che sono le automobili, serrate in file posteggianti come quegli antipatici insetti nelle intercapedini degli infissi. L'atmosfera di Via Giulia è stata definitivamente distrutta. Già, era soprattutto d'atmosfera il fascino di questa strada, ora dominata nella prospettiva verso nord dalla mole dell'albergo Cavalieri Hilton in collina.

Poiché codesta, giudicata da Annibai Caro la più bella delle strade di Roma, dal punto di vista urbanistico e edilizio poteva dirsi tanto poco un completo successo, che la conclusione dell'ultimo volume dedicatole, di carattere ben altrimenti serio di quello della guida aneddotica del buon Ceccarius, è addirittura la constatazione di un fallimento: Via Giulia abbandonato troncone d'un grande progetto non realizzato (Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, *Via Giulia*,

una utopia urbanistica del 500, Roma, Aristide Staderini, 1973).

Nata dall'idea di papa Della Rovere, di un controllo globale e accentrato della città con la costruzione d'un imponente turrato Palazzo dei Tribunali nel bel mezzo, su una piazza che avrebbe visto al lato opposto la Cancelleria (situata allora nell'attuale

Palazzo Sforza-Cesarini), la strada Giulia avrebbe collegato questo centro con il Palazzo della Camera Apostolica a San Lorenzo in Damaso (attuale Cancelleria), e la Zecca, che avrebbe dovuto sorgere nel quartiere dei Fiorentini. Papa Giulio II mirava a colpire i privilegi di certe potenti compagnie, nel caso di Via Giulia quella del Gonfalone, a spezzare uno dei «monti» della potentissima nobiltà cittadina formatasi a Roma fra il Trecento e il Quattrocento, quello dei Planca Incoronati che dominavano nella zona centrale di Via Giulia, sfruttandola con la loro economia parassitaria (insediamento di malfattori e prostitute che pagavano fitti più alti che i ceti artigiani), a colpire inoltre l'alta finanza toscana controllandone le attività con la costruzione della Zecca nel sito dell'Oratorio dei Fiorentini che sarebbe stato demolito, e a fare di Via Giulia come l'asse portante — con funzioni speciali — di un tessuto a maglie parallele, comprendente sia la Lungara — via dell'*otium* colto e raffinato, come testimonia l'iniziativa del banchiere Agostino Chigi d'installarvi la sua villa suburbana (la Farnesina) — che Via dei Banchi Vecchi, la strada dei *negotia*, cioè delle attività laboriose e delle banche. I Tribunali, progettati dal Bramante, e il nuovo fòro di cui avrebbero fatto parte, chiaramente alternativo al

Campidoglio, colpivano da vicino l'autorità del «popolo romano». Ma la malattia del papa nell'agosto del 1511, in un momento sfavorevole della politica estera, provocò la reazione dei baroni e del popolo romano, e il papa, inaspettatamente guarito, dovette venire a patti e concludere quella *pax romana* che egli mascherò come un proprio trionfo. Con la rinnovata ed estesissima autorità ridata alla Curia Capitolina e al Campidoglio, venne a cadere una delle ragioni principali per cui era stato progettato non solo il Palazzo dei Tribunali, ma anche la piazza che doveva stendersi tra questo e la Cancelleria. Strada Giulia rimaneva così solo un tracciato che, privo delle attrezzature che avrebbero contribuito a dargli un significato, aveva bisogno d'una nuova qualificazione. E l'opera del successore di Giulio II, Leone X, fu indirizzata in tutt'altro senso, a favorire l'insediamento fiorentino nella strada, dove nel 1519 venne iniziata la costruzione dell'imponente chiesa di quella nazione.

Fallito il più ambizioso ruolo a cui Via Giulia era destinata, rimasto nel suo cuore come un bozzarchione il frammento di bugnato che doveva esser la base del Palazzo dei Tribunali, tramontato il progetto del Ponte Trionfale, che avrebbe dovuto collegarla direttamente con la zona dei Borghi, lo sviluppo della strada prese un tutt'altro andamento. E non voglio dire che fosse nata sotto una cattiva stella, ma quanti progetti magnifici per le costruzioni che vi si fecero finirono per essere scartati ora per ragioni economiche, ora per gretta valutazione di gusto dei committenti! A cominciare da San Giovanni dei Fiorentini: fu scartato un progetto di Michelangelo a pianta centrale che avrebbe permesso un arretramento del filo della

facciata e creato un raccordo tra strada e chiesa ben più consistente dell'attuale scomoda piazzetta. Il passivo professionalismo del Sangallo dette la mano a quello di Giacomo Della Porta, scavalcando le ipotesi innovatrici del Peruzzi e di Michelangelo. Sicché sebbene San Giovanni dei Fiorentini possa vantare il primo altare maggiore scenografico di Roma, con illuminazione magica da fonti celate, precedente di dieci anni la sistemazione berniniana del gruppo di santa Teresa e del serafino, la facciata della chiesa, completata solo nel Settecento da Alessandro Galilei in stile neocinquecentista, può dirsi corretta, ma certo non originale. All'altro capo della strada doveva sorgere un'altra chiesa monumentale, quasi a simmetrica controparte di San Giovanni dei Fiorentini. Ma il progetto del Tomassini per San Salvatore in Onda (disegnato nel 1660-70) di faccia a Ponte Sisto, non venne mai eseguito. Vicino a Palazzo Sacchetti doveva sorgere la casa di Raffaello, che con l'ordine colossale della facciata intendeva affermare la dignità raggiunta dall'artista nel Rinascimento. La morte di Raffaello troncò il progetto. Per Santa Maria del Suffragio un interessante progetto a pianta ovale venne scartato in favore d'un organismo piatto e impersonale. Per Santo Spirito dei Napoletani fu preferito un progetto anonimo a quello d'avanguardia del Mascherino, e nell'Ottocento si sostituì la fronte barocca con una noiosa e inespressiva facciata accademica.

Si potrà obiettare che in Palazzo Sacchetti esiste uno dei più magnifici cicli d'affreschi del manierismo, che Palazzo Farnese contiene quella Galleria dei Carracci che segnò una svolta del gusto e fu studiata da grandi artisti dei secoli successivi; ma Palazzo Farnese non appare in Via

Giulia in tutta la sua imponenza, né Palazzo Ricci con la sua facciata dove tuttora s'intravedono tracce dei famosi chiaroscuri di Polidoro da Caravaggio; e poi gli affreschi di Palazzo Sacchetti, come quelli dell'oratorio del Gonfalone, e la decorazione borrominiana delle sale di Palazzo Falconieri son tutti interni. Ma cospicue sono invece in Via Giulia le Carceri, col cui ampliamento nell'Ottocento si confermò il declassamento della strada, e se intorno a Palazzo Farnese si notano ancora palazzi dell'epoca in cui sotto Paolo III da questo lato si sviluppò una zona elegante, la costruzione dei Lungotevere ha bloccato molte viste prospettiche di cortili e giardini sul fiume: si pensi che Paolo Francesco Falconieri coltivava «per suo diletto un pregiatissimo giardino di fiori li più rari e peregrini, così di tulipani come di anemoli, et altri di somma rarità».

Scomparsa la decorazione pittorica delle facciate di molti palazzi, sventrata in corrispondenza di Ponte Mazzini da uno sgraziato largo su cui s'affaccia la sagoma oltraggiosa del Liceo Virgilio, sfregiata dalla presenza perpetua di file d'automobili, questa nobile e ormai pallida Infanta di strada può ben raccomandarsi al cimitero sotterraneo di Santa Maria dell'Orazione e Morte, perché si rimpannucci con ghirlande di teschi e ossicini al ritmo solenne d'una pavana.

PALAZZO PRIMOLI

Nella casa dove abito adesso, in cima alla scala, proprio accanto alla soglia del pianerottolo dov'è la mia porta, c'è un busto di Montaigne che di bronzo non ha che il colore, essendo un calco di gesso; nella casa dove abitavo prima, Palazzo Ricci in Via Giulia, una tradizione della famiglia dei marchesi Ricci-Paracciani voleva che nel salone limitrofo alla mia camera da letto monsignor Giovanni della Casa attendesse a scrivere il *Galateo*. Col della Casa non mi sento affinità di sorta, e credo che pochi moderni scrittori italiani, se non Maria Bellonci e Riccardo Bacchelli, possano sentirne; ma Montaigne è come il capostipite dell'albero genealogico a cui, per quel che posso valere, bene o male appartengo, e la sua vicinanza mi basta a nobilitare un palazzo che non ha le patenti di nobiltà di Palazzo Ricci. Non che esso non abbia associazioni storiche di qualche rilievo, sebbene a edificarlo non sia stato un architetto del gran Cinquecento, ma un architetto di quell'eclettismo umbertino che Paolo Portoghesi ha cercato di rivalutare (pur non facendo menzione di Raffaello Ojetti, padre di Ugo, che ne fu l'architetto).¹ Lo fece costruire Gegè Primoli come fronte monumentale d'una cinquecentesca casa Gottifredi di cui si conservano parti nel cortile e su Via dei Soldati, e decorò di motti e cartigli le sale del piano dove abitava, e anche la sommità del cortile dove si legge a caratteri cubitali a rilievo lotta, che pare un'esortazione dannunziana e sta solamente per

Carlotta, una dei Bonaparte. Primoli discendeva da Luciano principe di Canino, e ha lasciato a Roma un Museo Napoleonico che la mancanza di personale ha obbligato a tener chiuso per anni, una Fondazione di cui son presidente per designazione dell'Accademia dei Lincei, una ricca biblioteca aperta al pubblico, e soprattutto un patrimonio di fotografie che han conservato tanti aspetti di Roma sparita e le immagini vive di personaggi che frequentarono questa casa nella ormai favolosa *belle époque*, D'Annunzio, la Duse, la Serao, Maupassant, Bourget, monsignor Duchesne...² Per me, cultore dello stile Impero, la casa è più congeniale dell'antico palazzo di Via Giulia, e non solo per l'associazione coi Bonaparte, ma anche per via di Montaigne, principe dei saggisti.

Quando venne a Roma verso la fine del 1580, Montaigne alloggiò a due passi da qui, alla locanda dell'Orso, l'albergo allora di moda in questo quartiere che, prima di Piazza di Spagna, fu il centro turistico, come oggi si direbbe, della città, e, come i romani sanno, il nome deriva dal frammento marmoreo già incastonato nell'angolo di Via dei Soldati, che veramente non raffigurava un orso, ma un leone che tiene tra le zampe un capretto, antichissimo motivo teriomorfico.³

Tuttavia il diario del *Viaggio in Italia*⁴ dice: «Prendemmo alloggio all'Orso, dove ci fermammo ancora l'indomani, e il secondo giorno di dicembre affittammo delle camere da uno Spagnolo, in faccia a Santa Lucia della Tinta» — chiesetta in Via di Monte Brianzo, all'angolo di Via del Cancelli, a pochi passi dunque dall'Orso. La casa dove abitò Montaigne, che il D'Ancona suppone fosse il n. 25 della via, non esiste più, al suo posto c'è un villino della famiglia

Borghese. Esiste invece tra le casette dal lato della chiesa di santa Lucia quella (n. 51) dove abitò per qualche tempo nel 1906 un altro personaggio famoso nel mondo delle lettere, James Joyce, che di quei tempi era in tale miseria da dover prendere in prestito poche lire (vere lire, non le lirettucce d'oggi) dall'affittacamere per dar da mangiare alla moglie e al bambino. Joyce in seguito soffrì molto per la vista, Montaigne aveva il mal della pietra, e nel suo diario annota minutamente i suoi martiri: un giorno lo passò a letto fino a sera, quando «espulse gran quantità di sabbia, e una grossa pietra, lunga, dura e compatta, che mise cinque o sei ore ad attraversare la verga». I rimedi d'allora erano poco efficaci: si giudichi da questo: «Prese della terebentina di Venezia, che dicono venga dalle montagne del Tirolo; due grossi pezzi avvolti in un'ostia sopra un cucchiaino d'argento, bagnato d'una o due gocce d'un certo sciroppo gradevole al gusto; non ne sentì altro effetto che un odore di violetta di marzo nell'urina». Un'altra volta espelle una pietra grande come un grosso pinolo, un'altra, caccia sempre arenella in furia... Non è che io faccia come Mrs. Linnet di George Eliot,⁵ che, leggendo le biografie dei predicatori celebri, si fermava solo sui passi che parlavano delle loro malattie, ma le pene di Montaigne mi consolano di quelle, molto minori, della mia artrosi.

D'associazioni letterarie la zona dove abito è dunque più ricca della casa di Via Giulia (per tacere che uno dei miei predecessori nella Fondazione fu lo squisito erudito e letterato Pietro Paolo

Trompeo, e un altro Diego Angeli, che per fortuna ha altri titoli alla memoria dei posteri che

non la sua abborracciata traduzione del Teatro di Shakespeare). Se Palazzo Ricci è da identificare con la casa dove Henry James fece abitare la disgraziata coppia Osmond nel *Ritratto di signora*,⁶ nella mia nuova abitazione dalla finestra d'un corridoio che prende d'infilata il Vicolo dei Soldati, vedo, in fondo all'aggraziata curva della stradina, la Torre della Scimmia con la Madonna nel tabernacolo a forma d'irsuta mandorla, dove Nathaniel Hawthorne fece abitare Hilda la Colomba, la copiatrice di quadri del *Fauno di marmo*. La vista da questa finestra è incantevole come quelle che i vedutisti del Settecento ottenevano con la camera ottica: il retro settecentesco di Palazzo Altemps, il selciato solitario (con quel tanto d'immondizie da far capire che siamo a Roma, e con le immancabili auto in sosta, ma con rari passanti, qualche vecchia malferma sulle gambe e qualche sciamannata coppia di capelloni che fa recapito a una misteriosa porticina, e solo per eccezione un po' di frequentatori del Teatro Goldoni), un terrazzo dal davanzale orlato di gerani rossi, e in primo piano a sinistra una vecchia torre a cui è stato aggiunto un tollerabile soprelevato mimetizzato dai bersò (fortunatamente è fuori del campo visuale a destra lo sconcio cesso che serviva al collegio di preti un tempo ospitato nel Palazzo Altemps): un angolo della vecchia Roma che non è che una piccola parte di un complesso che si gode dal terrazzo che copre l'intero tetto di questa casa napoleonica.

Salendo lassù, si ha una delle tante belle vedute di Roma dall'alto d'un terrazzo. Ce ne son tante di queste vedute, e ne ho parlato altra volta.⁷ Questa da Palazzo Primoli è vasta, e verso il nord e l'oriente mostra l'ansa del Tevere,

le case di Passeggiata di Ripetta, le atticciate cupole delle chiese di Piazza del Popolo all'imbocco del Corso, Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria in Montesanto, i campaniletti della chiesa greca di Sant'Atanasio in Via del Babuino, la cupola di San Carlo al Corso, e, sopra, la linea dei giardini, Villa Borghese e il Pincio, il Casino Valadier, Villa Medici, Trinità dei Monti, e l'altana del Quirinale, la mostra dell'orologio di Montecitorio, la cupola di Sant'Antonio dei Portoghesi (al tempo di Montaigne si parlava di matrimoni tra portoghesi maschi); e a sud l'imponente gruppo delle cupole di San Carlo a' Catinari, di Sant'Andrea della Valle, di Sant'Agnese, la spirale di Sant'Ivo, la loggia di Palazzo Altemps coronata dallo stambecco araldico. E solo la vista verso occidente, che inquadra San Pietro e Castel Sant'Angelo, decade in primo piano con quel «gioiello di chiesa gotica», come la chiamava un americano che deplorava che non fosse ricordata nella guida, che è la chiesa del Sacro Cuore del Suffragio (nella sacristia si conservano le federe bruciacchiate dalle anime del Purgatorio), con la Casa Madre dei Mutilati e col Palazzo di Giustizia che, enorme di quassù, quasi proclamasse: «Vedete di quanti sassi son fatto», è tollerabile dalle finestre del mio appartamento richiamando, almeno per me, l'Avenue de l'Opéra.

Ma c'è una parte di questa veduta panoramica che è incomparabile: la distesa dei tetti tra Via dei Soldati e Via della Scrofa. Tetti di vecchie tegole color rosa smarrito, coronati qua e là da qualche terrazza, dove, e questa è la cosa più straordinaria, rarissimamente si vede qualcuno. E di solito son vecchiette che annaffiano i fiori, e uomini anziani che armeggiano a

qualche riparazione, ma di giovani ho visto solo, l'anno scorso di luglio, due ragazze che nell'altana accanto alla Torre della Scimmia, si mettevano abitualmente sedute o sdraiate su un muretto e conversavano fino al crepuscolo, e da lontano piaceva di pensare che potessero esser belle. Dalla parte del Lungotevere, sul Ponte Umberto, le ondate di automobili lanciate a intervalli dal semaforo, e quassù, sopra questa distesa di tetti dal colore delle foglie morte e dei petali di rosa secchi, una pace assoluta, una pace di paese, dove le campane della sera posseggono ancora un senso: un magico tappeto di pace, senz'anima viva (Dio sia lodato!) sopra l'inferno delle strade.

1. Paolo Portoghesi, *L'eclettismo a Roma, 1870-1922*, Roma, De Luca, 1968.
2. Silvio Negro, *Nuovo album romano*, fotografie d'un secolo, Vicenza, Neri Pozza ed., 1964.
3. Venne rubato nel 1976. E il busto di Montaigne nel 1977.
4. Montaigne, *Viaggio in Italia*, traduzione di Alberto Cento, prefazione di Guido Piovene, Bari, Laterza, 1972.
5. In *Janet's Repentance*, cap. III.
6. Vedi M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, p. 323.
7. «La terrazza», in *Lettrice notturna*, Roma, Casini, 1952, ristampato in Astra Zarina, Balthazar Korab, *I tetti di Roma*, Roma, Bestetti, 1975.

VENTI ANNI DOPO

Grande e mutabile è il destino dell'uomo, né di lui soltanto, ma di tutte quelle cose o piccole o grandi di cui ciascuno ama circondarsi quaggiù, e che costituiscono tanti regni minuscoli, sì, ma non men rispettabili dei regni maggiori. Oltre a ciò, la vita di un uomo che cos'è, a petto di quella dei muti compagni dell'uomo; vogliamo dire dei mobili, di tutti quegli oggetti che fedelmente e silenziosamente scortano la vita di un uomo, di una famiglia, di più generazioni? L'uomo passa e il mobile rimane: rimane a ricordare, a testimoniare, a evocare colui che non è più, a svelare talvolta alcuni segreti gelosissimi, che la faccia di lui, il suo sguardo, la sua voce celavano tenacemente.

ALBERTO SAVINIO,
Souvenirs, «La vita all'incanto».

Les choses! Les choses!

NATHALIE SARRAUTE, *Les Tropismes*.

Parlando della mia fanciullezza¹ ho detto che il mio gusto si sviluppò nel senso un po' solenne delle chiese parate, perché mia nonna mi portava così spesso in chiesa, che la chiesa divenne per me come una seconda casa. Malraux ha scritto:² «Cominciamo a capire (le nostre chiese ce l'insegnano anche troppo) che un tempio non è una casa adornata, ma un'altra cosa». Per me fanciullo la chiesa invece era soprattutto una casa adorna, e d'altronde la casa adorna è stata il mio tempio, ma non, come si potrebbe a tutta prima credere, nel senso che io mi senta come un dio di questo tempio. Ho detto altrove³ che la casa è una proiezione dell'Io, convenendo con Robert de Montesquiou che l'appartamento è uno stato d'animo, e parafrasando un passo di Byron: «Non sono i monti, le onde e i cieli, parti di me e della mia anima, come io di essi?». Ma fino a che punto sono io il protagonista, e fino a che punto, per converso, sono io il succube delle cose, l'*apprenti sorcier* che non sa più controllare l'ambiente? Vien fatto di domandarselo leggendo quanto nella *Provincia dell'uomo* scrive Elias Canetti:⁴ «Tutto intorno a te acquista sempre più significato, l'ambiente che ti circonda si riempie: ormai non è più neppure un vero ambiente. Ciò che era stato relegato nei quadri, fra le cornici, esce fuori e si gonfia dinanzi ai tuoi occhi. Ci vedi tante cose e riesci anche a trapassarle con lo sguardo: gli esseri, ingrandendosi, divengono trasparenti. Hai

posto per tutti, in te penetrano le forme più mostruose e le più belle».

In un caso e nell'altro, si può pensare, avviene una tale fusione tra l'individuo e l'ambiente, che l'uno non può fare a meno dell'altro, e la distruzione o la metamorfosi dell'ambiente dovrebbe portare al crollo dell'individuo. Così temevano i miei amici quando si delineò inevitabile la vendita di Palazzo Ricci da parte del proprietario, figlio del marchese Giulio, in seguito alle sue disastrose intraprese di rappresentanza (prima dell'apicura, poi di apparecchi per sordi). Dapprima sembrò che avesse interesse all'acquisto del palazzo un industriale di Milano, e Marella Agnelli mi aveva ottenuto da lui la promessa di lasciarmi l'uso dell'appartamento; però il palazzo non piacque alla figlia dell'industriale, e l'affare non si concluse. Tuttavia era certo che il palazzo sarebbe stato venduto; quasi settimanalmente si presentavano alla mia porta acquirenti potenziali che chiedevano di visitare l'appartamento. Questo era stato desecrato poco tempo prima da visitatori meno raccomandabili.

Il 9 aprile del 1964, rincasando dopo la mezzanotte da una serata passata in casa di amici, appena aperta la porta fui colpito da un soffio d'aria come se la finestra dell'ingresso fosse rimasta aperta. Mi voltai da quella parte e vidi che il vetro era rotto, guardai in terra e scopersi un frammento di marmo rosso. La Teresa mi disse d'aver sentito verso le undici e mezza un rumore come d'un quadro che fosse caduto e d'aver acceso la luce e girato per la casa senza vedere nulla d'insolito. Pensai a un dispetto di qualcuna delle persone che da qualche tempo facevano crocchio la sera presso

un inquilino del pianterreno dell'altro cortile comunicante col mio, qualcuno che si fosse divertito a colpire una finestra non protetta da persiana. Per poche sere abbassammo lo stoino, poi smettemmo di farlo. Cinque giorni erano trascorsi da quella notte che, coricatomi alle undici e non avendo ancora preso sonno, fui allarmato da un rumore secco che pareva provenire dall'interno della casa. A tutta prima credetti che nel dormiveglia un rumore della piazza mi fosse sembrato più intenso; spensi la luce e rimasi inquieto, ma circa dieci minuti dopo sentii un rumore più secco e più vicino, la porta di comunicazione tra la mia camera da letto e la camera da pranzo, lasciata socchiusa, s'illuminò debolmente e apparve una figura imbacuccata con una torcia elettrica in mano. Non rendendomi conto della realtà, gridai: «Teresa, che fai?». Ma la figura non era affatto la mia domestica, la cui voce si levò invece dalla stanza che occupava, al di là della camera da pranzo, con l'urlo: «Ladri! Assassini!». La figura scomparve, accesi la luce, mi alzai e mi avventurai nella camera da pranzo: una delle sedie era a terra, col dorso schiacciato; la porta di casa era aperta. Come erano entrati, senza scasso, con la serratura di sicurezza di cui la porta era munita? Guardai la finestra, il vetro, che avevo fatto cambiare, era di nuovo rotto, questa volta accanto alla maniglia che era stata girata dalla mano del ladro il quale così aveva potuto introdursi nell'appartamento passando dalla finestra del pianerottolo che era separata dalla mia solo da una rosta con punte di ferro che doveva servir a tener lontani i gatti che si fossero arrampicati lungo il davanzale. Sul pavimento c'erano due pezzi di marmo nero venato di bianco e di giallo, il portoro, quasi

che per l'effrazione di una casa contenente antichità fosse stato necessario qualcosa di meno vile di un comune sasso, come una corda di seta per un impiccato di riguardo, e sul davanzale una pietra su cui era avvolto e legato un pezzo di fodera da materassi. Chiamai la polizia, ma non constatandosi altro danno che quello del dorso rotto di una seggiola, e soprattutto non essendoci morti, dopo una perlustrazione dell'appartamento per vedere se il ladro, invece di fuggire, si fosse nascosto, gli agenti se ne andarono e mi dissero che tra breve sarebbe venuta «la scientifica». Gli agenti di quest'ultima vennero alle tre del mattino e si limitarono a un accertamento sommario, non raccolsero nemmeno un pezzo di vetro insanguinato che la mattina dopo trovai sul pavimento. Così si chiuse il pauroso episodio che per un po' mi lasciò la gola secca.

Ma, come capita, mi provocò un senso di disagio la permanenza tra quelle mura. Se la mia casa era un tempio, un palazzo fatato, si era rotto l'incanto. Il tentato furto al mio appartamento poteva anche essere stato dovuto a un equivoco. Forse il ladro, o staffetta dei ladri (sospettai che all'azione potesse collegarsi quel crocchio di amici dell'inquilino del piano terreno che per molte sere di seguito era sostato nell'altro cortile), forse quel ragazzo (tale doveva essere per l'agilità necessaria all'impresa della finestra) aveva di mira l'appartamento al di là della mia camera da letto, dove era una galleria di antiquario; per questo si era mosso nella direzione di quell'appartamento, che però aveva accesso non dal mio piano, ma da una porta situata al pianterreno, e da uno scalone interno che portava alle sue stanze al primo piano. Di fatto qualche tempo dopo un furto fu

commesso in codesto appartamento. Questa circostanza del possibile equivoco dei ladri non riuscì tuttavia a dissipare il mio malessere. Il tempio era stato violato, né esisteva rito prescritto per riconsacrarlo. Casa della Vita è il nome che nell'antico Egitto davano al luogo dove si conservano le mummie. In un certo senso quell'effrazione aveva cambiato il carattere della casa, vi aveva fatto passare sopra il soffio della morte; di cosa viva l'aveva convertita in una cosa morta, una mummia. Parafrasando un proverbio arabo, «Quando la casa è terminata la morte vi entra», pensavo: «Quando i ladri entrano in una casa, la casa è finita».

Considerazioni di precarietà mi si affacciavano alla mente. In un passo di *Momenti d'ozio* di Kenko vedevo questa «Casa della Vita» in una prospettiva tutt'altra da quella fino allora intrattenuta: «Mi viene in mente uno che in un giorno di primavera costruisca un pupazzo di neve, e prepari dei monili di metalli preziosi e di gemme per adornarlo, e poi innalzi un tempio. Si può aspettare che sia pronto il tempio per rinchiudervi come una reliquia il pupazzo di neve?». Un'altra voce: «Dentro di una bella magione non ti scordare del sepolcro, rammenta che non vi devi dimorare lungo tempo».⁵ Ancora un'altra voce⁶ diceva: «Sarai il più abbandonato quando le cose ti abbandoneranno. Le cose non domandano, dicono di sì a tutto. Le cose sarebbero delle magnifiche amanti».

Le cose non erano state contaminate, a eccezione della seggiola danneggiata dal contatto violento col corpo dell'intruso, la casa sì; il pensiero di cambiar l'ordine, la sistemazione di queste cose, di toglierle a un involucro infetto, si affacciava alla mia mente. I

singoli mobili conservavano il loro fascino, la casa non più. I mobili Impero mi affascinavano con le loro splendide *appliques* di bronzo dorato, come il serpente *Scitalis* (da *scitulus*, elegante, leggiadro) degli antichi bestiari: «Il serpente *Scitalis* riceve tal nome perché esso è così splendido nella variegatura della sua pelle che un uomo si ferma incantato vedendo le sue belle segnature. Essendo lento nei suoi movimenti non ha il potere di dar la caccia alla sua preda, ma la cattura mentre essa si è fermata affascinata dal suo splendore». Se il mio scopo di collezionista era stato, come fu scritto sotto un ritratto di Joyce,⁷ di «scrivere il mistero di se stesso nel mobilio», rimanevo io padrone di disporne a mia volontà. *Sapientia sibi aedificat domum*.⁸ La conseguenza della violazione della casa non era di stancarmi dell'arredamento, ma solo della casa. Sì, come il castello di Ambras dell'arciduca Ferdinando era dipinta di affreschi in chiaroscuro la facciata di Palazzo Ricci, e la mia casa pure, come la sua, era, sia pure in scala molto ridotta, una collezione di curiosità, ma gli affreschi di Palazzo Ricci deperivano di stagione in stagione, e ora il guscio stesso della mia residenza era stato intaccato dall'effrazione; gli oggetti tuttavia restavano. Ma nel 1964 mi sarebbe riuscito difficile, se non impossibile, trasferirmi altrove. Lo sgombero per se stesso presentava un problema spinoso e, pensavo, faticoso assai.

Quattro anni dopo, però, un complesso di circostanze contribuì a farmi passar sopra a quest'ultima, sia pur grave difficoltà. Si presentò un'occasione unica per sistemare altrove l'arredamento che in ogni caso avrebbe dovuto esser traslocato per l'imminente, ma non ancora

conclusa, vendita di Palazzo Ricci per il fallimento del proprietario. Ero presidente del comitato che governa la Fondazione Primoli, io nominato suo membro per designazione dell'Accademia dei Lincei. Il terzo piano di Palazzo Primoli aveva proprio allora cessato di essere la sede dell'Accademia di Danimarca che aveva costruito il suo proprio edificio a Valle Giulia; si era pensato di dividere il piano in tre appartamenti, uno vastissimo che comprendeva i saloni di rappresentanza e di conferenze dell'Accademia, uno piccolo sul lato di Via dei Soldati con le stanze già occupate dai borsisti dell'Accademia, e uno mediano, di poco meno di trecento metri quadrati, già residenza del direttore dell'Accademia. Questo faceva per me, e per ottenerne il fitto a condizioni vantaggiose (un canone modesto, quasi nominale), offrii la donazione della mia cospicua biblioteca conservandone l'uso vita naturai durante. Avevo un precedente illustre. Petrarca nel 1362 aveva offerto di lasciare la sua biblioteca alla Repubblica di Venezia in cambio di una casa ove abitare. La mia donazione fu accettata, e prima ancora che fosse definitivamente approvata dall'autorità dello Stato (*l'iter* impiegò, secondo le consuetudini burocratiche, quattro anni), disdissi la locazione di Palazzo Ricci (avrei dovuto sicuramente sloggiarne, ma siccome la mia disdetta non fu data nei termini utili, ed era ancora in corso l'affitto, dovetti, caso unico credo a Roma, pagare io il proprietario anziché ricevere una buona uscita), e nei primi due mesi del 1969 potei trasferirmi nel nuovo appartamento allorché furono terminati i lavori d'isolamento dal resto del piano. Il più importante di questi lavori fu la costruzione

di un ballatoio nella parte alta dei due vasti ambienti su Via Zanardelli, dove avrei sistemato i miei libri. Un'idea che potrebbe quasi dirsi geniale dell'architetto Goffredo Lizzani risolse il problema della scala d'accesso a questo ballatoio murando all'interno una finestra prospiciente il nord (con vista, non davvero da rimpiangere, sul Palazzo di Giustizia); altissime persiane furono sistemate ai finestroni nella parte arretrata della facciata, senza le quali il sole in estate portava la temperatura del salone-galleria a gradi intollerabili: questa esposizione a ponente della facciata causa uno dei pochi inconvenienti dell'appartamento, obbligandomi a un gioco d'imposte e di tendine per impedire il disturbo del sole sul divano dove mi adagio nel primo pomeriggio per la lettura. Dalla primavera all'autunno potrebbero applicarsi alla mia situazione in quell'angolo della casa i versi di *Mariana* del Tennyson:

But more she loathed the hour

When the thick-moted sunbeams lay

Athwart the chambers, and the day

*Was sloping toward his western bower.*⁹

Ma d'altronde la maggior luce che ricevono da questo lato le stanze dà pieno risalto all'arredamento: un vantaggio non apprezzato da alcuni miei amici, che trovavano un certo fascino nella prevalente penombra di Palazzo Ricci e nel procedere dalle prime stanze semibuie al grande salone che in certi mesi dell'anno riceveva luce dalla finestra a levante (solo per brevi periodi dalle due finestre a ponente, ch  il sole anche nei mesi estivi presto si nascondeva dietro l'alta casa dal lato opposto della piazzetta). L'appartamento di Palazzo Ricci non era fatto per bambini,

come osservò Berenson: i bambini evocano l'idea di luce, giardini, vivacità. Quello era proprio l'appartamento in un cupo palazzo romano come quelli del romanzo di Zola e del *Portrait of a Lady* di Henry James. Ma il lato d'ombra di questa nuova casa, le piccole stanze su Via dei Soldati (che formavano l'ultimo piano del cinquecentesco palazzetto Gottifredi, nucleo di quello edificato poi da Primoli) possiede il refrigerio d'una piccola terrazza, che essendo esposta a levante provvede un angolo fresco pei pomeriggi estivi.

Venne imbiancato il soffitto della galleria, in modo da far spiccare i rosoni dorati dei cassettoni (rosoni di grande effetto, ma non di legno, bensì di *papier mâché*), ed eliminando il color cioccolata del fondo che Gegè Primoli evidentemente aveva scelto per la sua preferenza per lo stile del Rinascimento: Lizzani avrebbe voluto il fondo *décapé*, seguendo una moda per questo processo scorticatorio che era prevalsa tempo addietro, all'inizio della diffusione di «Connaissance des Arts»; a lui il fondo bianco suggeriva non il soffitto della navata di San Paolo fuori le Mura, ma addirittura lo stile «Alemagna» col quale era stato trasformato il Caffè Aragno. Al bianco e oro del soffitto s'intona la decorazione della fascia del ballatoio ove disposi nove maschere di legno bianco e oro, bianchi volti di donna con i capelli trattenuti da un diadema dorato da cui scendono nastri che si dispongono lungo le guance (le nove Muse? provengono da un piccolo teatro veneto). Nella biblioteca bianca e oro, collocata con precisa misura sotto il ballatoio, sistemai tra i libri dei palchetti inferiori quattro scatole-cornici di vetri figurati il cui insieme crea un'impressione di profondità. Eugen von

Philippovich nel suo volume *Kuriositäten, Antiquitäten* (Braunschweig, 1966) chiama questi oggetti *Glasschichten-Bilder* (quadri a strati di vetro), ma ne ignora il luogo d'origine, che è olandese e non tedesco come egli sembra credere dai pochi campioni da lui descritti, tutti dell'Ottocento. I vetri sono montati in solchi o scanalature nella cornice che funge da contenitore. Nel 1968 acquistai sul mercato antiquario romano (provenienti da Parigi) queste quattro scatole (di 33 $\frac{1}{2}$ X 27 $\frac{1}{2}$ centimetri di perimetro) contenenti rappresentazioni di feste con fuochi d'artificio, in tre casi per celebrare i matrimoni di sovrani olandesi, Guglielmo IV o Guglielmo V di Orange, in uno per una festa francese: di quest'ultimo è stato trovato il modello in un'incisione: «Illumination et feu d'artifice donné à Monseigneur le Dauphin à Meudon le 3 Septembre 1735» e senza dubbio si dovrebbe trovarlo per gli altri soggetti in qualcuno dei tanti volumi di festività di cui ha redatto la bibliografia John Landwehr (*Splendid Ceremonies, State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515-1791*, Nieuwkoop e Leiden, 1971). Questi oggetti eran fatti per essere illuminati dal retro, perché le figure son dipinte sui vetri con colori trasparenti, e se questo doveva avvenire a luce artificiale, è chiaro che l'effetto risulta più vivace oggi che disponiamo di mezzi d'illuminazione assai superiori a quelli in uso nel Sei-Settecento. La collocazione nel Seicento per l'origine di questi oggetti, di cui si ignora il nome dato loro dall'epoca in cui furono di moda, è significativa: è l'epoca della visività, della religione e della morale propagandate con le figure degli emblemi e delle imprese, l'epoca della costruzione di luogo degli *Esercizi spirituali*

di sant'Ignazio. La presenza di questi oggetti in un ambiente stile Impero potrebbe sembrare incongrua come, anche di più, quella di una serie di sei immagini trasparenti della fine dell'Ottocento contenute in una cartella che ho collocato sul leggio accanto al pianoforte Érard nello studio, dal titolo *Contes fantastiques variés choisis à gravures transparentes* (Paris, Guérin-Müller & C^{le}) in cui si vedono in due fasi successive, una per veduta normale, l'altra per trasparenza, episodi di fiabe; ma il carattere di *technopaegnia*, di oggetti di arte combinatoria, sia dei vetri formanti prospettiva, sia delle immagini trasparenti, rimanda al periodo alessandrino, così presente al tempo dell'Impero, e può quindi fornire una qualche giustificazione.

Al soffitto incannucciato dello studio, che ha sostituito un soffitto dipinto su tela di epoca umbertina, danneggiato, direi fortunatamente, da un'infiltrazione d'acqua dal terrazzo che forma il tetto del palazzo, ho fatto applicare due pannelli mitologici di una decorazione di soffitto d'epoca Impero, e della stessa epoca trovai due colonne di legno dai capitelli dorati, provenienti dal castello degli Orsini a Nèrola, che han dato aspetto neoclassico alla camera (male illuminata poiché le finestre danno su un piccolo cortile interno) che conduce alla breve scala che dà accesso alle camere su Via dei Soldati. In questa stanza han ricevuto simmetrica sistemazione le due grandi biblioteche, la napoletana che si trovava nel salone di Palazzo Ricci, e la Regency che lì si trovava nell'ingresso. Ma la dislocazione dei mobili passati in rassegna nel testo precedente non può essere descritta in dettaglio.

Voltaire ha detto che per avere la certezza di annoiare basta dire tutto.¹⁰

Nella vecchia casa una delle vergogne era il bagno, l'altra la cucina. Quella di Palazzo Primoli non è che assai mediocre, ma più funzionale dell'altra di Palazzo Ricci. Quanto al bagno, avevo dapprima pensato di utilizzare il rubinetto di bronzo a forma di cigno che già possedevo,¹¹ e accordarvi per quanto potevo il resto dell'arredamento. In mancanza d'un'antica sedia stercoraria di porfido, magari accompagnata dalla citazione di alcuni versi di Stazio che in versione italiana suonano: «S'apron oblique e tenebrose vie / per cui le pallide ombre e il vulgo esangue / scendon dolenti alle tartaree porte / il regno a popolar del nero Giove», in mancanza di tale porfiredico seggio, il *Temple of Convenience* di Lucinda Lambdon¹² offre parecchi modelli moderni che non disdirebbero in un ambiente Impero: per esempio l'illustrazione 57, *The queen of water closets, the 'Unitas' in 'Raised oak' design* inventata nel 1883 da Thomas Twyford, la tazza decorata con rami di quercia, forse per il suo valore scatologico. Ma poi una vasca da bagno di marmo di epoca, anche se reperibile, avrebbe avuto un peso che il pavimento non avrebbe sopportato; una vasca di zinco di epoca, direi, sarebbe stata introvabile, per tacere di una di cristallo come in *Le Bain d'amour* di Jean-Baptiste Mallet.¹³ Infine a ridurre il bagno un gabinetto elegante si opponeva decisamente un fascio di condutture che deturpa un angolo per tutta l'altezza della parete, sicché dovetti rinunciare a ogni idea che non fosse funzionale.

In una recensione assai acida della versione inglese di questo libro, *The House of Life*, apparsa col titolo *The House of Anti-Life* nel «Sunday Times» del 20 settembre 1964, Cyril Connolly (da cui mi sarei potuto aspettare tutt'altro, avendo egli scritto un elogio di dimore raffinate in *Les Pavillons*, ma alcuni amici inglesi, che conoscevano questo scrittore, non mi avevano nascosto la supposizione che la sua reazione fosse piuttosto di invidia), giudicava il mio libro «uno dei più noiosi che mai avessi letto»: «È un *tour de force* di scocciatura, possiede un tale ardimento di noia da non credere ai propri occhi [...]. Il Prof. Praz ha un occhio di formica pei piccoli oggetti, un eccessivo senso della loro importanza in relazione a lui stesso e viceversa». Dichiarava che tutti i libri sulle raccolte private tendono alla noia, si trattasse anche di Strawberry Hill o di Holland House, specialmente se scritti dai collezionisti medesimi che soffocano il lettore con *bric-à-brac* e reminiscenze; esclamava: «Che fortuna che lord Hertford [il fondatore della Wallace Collection] non fosse capace di scrivere!». ¹⁴ E un critico americano, ammesso a visitare il mio appartamento attuale, mi ringraziò scrivendo un velenoso articolo in cui apprezzava del mio interno solo alcuni tappeti orientali. Siccome di persone come codeste ce ne sono parecchie, risparmierei ai lettori una seconda mostruosa *εκφρασις*. Dirò solo che il trasloco fu facilitato, oltre che da un'efficientissima ditta di traslochi, ¹⁵ da una mia salutare precauzione. Avevo una pianta dell'appartamento, calcolai gli spazi disponibili con la riduzione delle misure in millimetri, e disegnai per ogni camera la disposizione dei mobili e dei quadri. Così i facchini furono guidati a collocare i mobili ai

posti assegnati, e quanto ai quadri un impiegato degli antiquari Sestieri con chiodi di varia grandezza, in un tempo relativamente breve, mise tutto a posto. Per le grandi finestre della galleria su Via Zanardelli disegnai io stesso, sul modello di drappeggi negli acquerelli d'interni tedeschi del primo Ottocento, un capriccio unico che riuscì di grande effetto. Questo capriccio sesquipedale di raso giallo e i due grandi lampadari che pendono dal soffitto della galleria danno all'ambiente un tono, dirò con alquanto vanità, che può ricordare impressioni del più bel palazzo della Russia zarista, il restaurato Pavlovsk. Soprattutto i lampadari, di cui ha scritto Baudelaire: «Quel che ho sempre trovato di più bello in un teatro, durante la mia infanzia, e anche adesso, è il lampadario, un oggetto cristallino, complesso, circolare e simmetrico».¹⁶ Ma oltre a questi due lampadari che già avevo nell'altra casa, tre se ne sono aggiunti, meno convenzionali, nella nuova. Un grande lampadario di bronzo a diciotto luci, con *appliques* dorate, coronato da una sfera con una statuetta di Mercurio, nello studio, un lampadario di bronzo dorato nella sala delle biblioteche, a sei luci sostenute da figure femminili a torso ignudo, che non fa più rimpiangere quello della libreria Batsford di Londra¹⁷ e quello del Germanisches Museum di Norimberga, né mi ha fatto separare a malincuore dal lampadario della fine dell'Ottocento comprato a Rue du Bac. Quella circostanza che proteggeva quest'ultimo, la difficoltà di trovarne uno altrettanto leggiadro, è stata eliminata. Ma il lampadario più originale che s'è aggiunto nella nuova dimora è quello a forma di mongolfiera, della fine del Settecento, firmato Thomire, che può ben essere lo stesso

che Rostand descrive in una didascalia dell'*Aiglon*, perché proviene da una raccolta parigina. È sospeso nella nuova camera da pranzo, dove sono pure adesso due altri quadri di ascensioni in pallone, quello che era nella camera di Lucia, e un *églomisé* raffigurante in nero e oro l'ascensione della sfortunata Madame Marie Madeleine Blanchard.

Tace la terra e suonano
del ciel le vie deserte:
stan mille volti pallidi
e mille bocche aperte.

Sorge il diletto e l'estasi
in mezzo allo spavento:
i piè malfermi agognano
ir dietro al guardo attento.

Con tali arcadici sentimenti Vincenzo Monti accompagnava i primi voli d'un'invenzione foriera di benefici, ma anche di allora inimmaginabili calamità.

Se il titolo di questo libro era stato scelto con la segreta speranza di passare il resto della mia vita nella casa di Via Giulia, ero stato cattivo profeta. Ma da un'ispirazione profetica doveva essere animato Luchino Visconti quando (a sua stessa confessione in interviste sui giornali) prendendo le mosse dalle mie *Scene di conversazione* pel suo film *Ritratto di famiglia in un interno* metteva a protagonista un vecchio professore assistito da un'anziana domestica (qui evidentemente alludeva a una situazione simile alla mia), ma anche immaginava che nello stesso casamento venisse ad abitare una banda di giovani drogati e dissoluti. Che è press'a poco quello che è accaduto, ma soltanto dopo

la presentazione del film, nel palazzo ove abito. Il film, come potei constatare, è rispettoso verso il mio sosia, e forse esagera nei riguardi dei coinquilini, di cui dirò solo che, venendo richiesto dal più notorio di essi, della dedica di un mio libro, vi scrissi: «Per [seguiva il nome] vicino di casa, lontano d'idee».

Quanto al «vecchio professore», come si esprime un settimanale quando il presente libro concorse al Premio Strega (che fu vinto quell'anno 1958 dal *Gattopardo* di Lampedusa), il vecchio professore «favorito dall'ambiente di Emilio Cecchi», eccolo ancora qua, vent'anni dopo, più vecchio ancora se è possibile, ma come la persona rappresentata nella veduta di Verona di Daniel Meisner¹⁸ che da giovane calpesta le frecce d'Amore e studia assiduamente, e da vecchio soccombe alle medesime frecce e cerca di baciare una giovane donna. I versi latini che accompagnano l'immagine dicono:

*Nemo tuis immunis erit puer improbe telis,
Ysocrates iuvenis studuit, grandaevus amavit.*

Ma gli dèi non sono amici della vecchiaia. La collocazione di due statue nella mia casa s'è illuminata, oltre alle mie intenzioni, di un ammonimento emblematico. A chi entra dall'ingresso principale del nuovo appartamento si presenta in fondo alla galleria la statua di Amore (di cui ho parlato al principio di questo libro) inginocchiato, che con la mano destra fa l'atto d'estrarre una freccia dal turcasso: ai piedi ha l'arco. Nell'atrio dell'ingresso di servizio, all'estremità opposta della casa, c'è pure una statua d'Amore, forse del Tenerani. È in piedi, calpesta il turcasso e spezza l'arco contro uno dei ginocchi: ha il viso volto all'insù: al cielo, o

soltanto al busto di Luciano Bonaparte che sta sopra la libreria?

1. Vedi sopra, p. 34.
2. *Les voix du silence*, p. 624.
3. *La filosofia dell'arredamento*, 1964, pp. 20-21.
4. Milano, Adelphi, 1978, p. 109.
5. Iscrizione latina in versi leonini risalente al XII secolo nella casa e torre dei Crescenzi in Via del Teatro di Marcello a Roma.
6. Jifi Orten, *Deniky*, a cura di Jan Grassman, Praha, 1958.
7. Vedi P. Hutchins, *J. Joyce*, p. 190: «Self-exiled upon his ego [...] writing the mystery of himself in furniture».
8. *Proverbi*, 9, 1.
9. «Ma più odiava l'ora quando i raggi del sole fitti di pulviscolo entravano di traverso nelle camere, e il giorno inclinava verso la sua casa a ponente».
10. Vedi l'osservazione di C. Du Bos a p. 232.
11. Vedi sopra, p. 63.
12. London, Gordon Fraser, 1978.
13. Una delle quattro stampe a colori che si sono aggiunte alla decorazione della camera da letto, la quale non si è solo arricchita di queste, ma di altre due tempere degli affreschi della Farnesina (Mercurio e Psiche, e Le tre Grazie) che si sono riunite a quelle acquistate a Londra dopo quarant'anni dall'acquisto del primo gruppo (vedi p. 145). E ancora: un altro mobile ha sostituito il *secrétaire* della camera da letto: è un piccolo armadio per documenti che faceva un tempo *pendant* a un *secrétaire* venduto all'asta della raccolta Pisa nel 1938: reca il monogramma VN intrecciate di una famiglia fiorentina, forse Niccolini, ed è attribuito a Youf che lavorò in Toscana all'epoca di Elisa Baciocchi (vedi Alvar Gonzales-Palacios, *Due «Comod» del Socci per Ferdinando III e altre note su arredi neoclassici toscani*, in «Storia dell'Arte», n. 30-31, 1977, p. 195). Un altro mobile, acquistato all'asta della raccolta Lemmermann, è uno stipo russo del tipo medagliere che reca ai fianchi il nome della manifattura Kolivan e la data 1814, contenente 325 campioni di marmi della Russia (porfidi, diaspri, breccie, serpentini, agate, quarzi e uno di sienite) e relativo catalogo in francese della località di ciascuno, proveniente dal cardinale Antonelli (1806-

1876) a cui era stato donato: è montato su un sostegno di noce, di fattura romana, fatto da me modificare in stile Impero con l'applicazione delle due teste di bronzo dorato di cui alla p. 342 sopra. Ma di tutti gli oggetti che si sono aggiunti alla camera da letto il più attraente è il grande ritratto di giovane donna di Joseph-Marie Vien fils — una donna tutt'altro che di gran classe, una cucitrice o sartina, ritratta per la sua bellezza (somiglia all'attrice Moriconi da giovane), in un semplice abito bianco e sciarpa color bordò, accanto al cestino dei suoi lavori d'ago. Sormonta l'armadietto di Youf sul quale son posati i due aspini (vedi p. 144) e un busto di bronzo dorato dell'ultima consorte di Francesco I d'Austria, Carolina (o Carlotta) Augusta, figlia di Massimiliano Giuseppe re di Baviera.

14. «One of the dullest books I have ever read; it has a bravura of boredom, an audacity of ennui that makes one hardly believe one's eyes [...] He has an ant's eye view of small objects, an overwhelming sense of their importance in relation to himself and vice-versa [...] his disseminated egotism, his fulminating cliché! [...] What a good thing Lord Hertford couldn't write».

15. Non mancò che un solo oggetto, l'incisione a mezzotinto di Ignatius Unterberger (vedi p. 63 sopra), che trasferii io stesso e deposi durante lo sgombero sul mio letto un giorno che si trovavan per la casa anche vari operai, l'idraulico, il telefonista, un muratore, e penso che a uno di questi la Ebe ignuda e inginocchiata fece l'occhiolino e lui non resistette alla tentazione di portarsela via, e spero che a quest'ora l'aquila di Giove l'abbia folgorato.

16. Baudelaire, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 647.

17. Vedi l'opra, p. 67.

18. *Thesaurus Philo-Politicus*, Frankfurt, 1923-26.

INDICE DELLE PERSONE E DELLE MATERIE

Abraham, 287, 288 nota
Abrantès, duchessa d', 322, 350
Ackermann, R., 328
Acton, Stewart (antiquario), 153
Adam, R., 232, 362
Addison, J., 365, 366, 395
Adelaide (consorte di Guglielmo IV), 366
Agliardi, cardinale, 15
Agnelli, M., 421
Agostini, P., 220-25
Agrizzi, D., 172
Albany, contessa d', 367, 369
Albertis, P., 29
Alberto (principe), 243, 386
Alessandra (figlia di Ludovico I di Baviera),
237
Alessandra Feodorovna, 398 nota
Alessandro I di Russia, 89, 240, 303, 317 nota,
361, 397
Alessandro VII, papa, 353
Alessandro, re di Serbia, 32
Alessandro, Mastro, 40
Alfieri, V., 302, 303, 368
Algarotti, F., 23

Allori, C., 172
Amari, C., 391
Ambrogio, sant', 39
Ancillin, E., 236
Andrieu, B., 397
Angela da Foligno, santa, 380
Angeli, D., 357, 417
Angelini, C., 354
Anna Amalia, duchessa, 354
Anna Ivanovna, 23, 25
Antinoo, 162
Antonelli, cardinale, 428 nota
Anzilotti, D., 42
Appiani, A., 307
Arcimboldi, G., 204
Ardigò, R., 256
Apuleio, 377
Arduini, A. (antiquario), 55, 125, 141 192,
193, 311
Arenenberg, Castello, 325 nota
Aretino, L., 39
Argentieri, C. (antiquario), 363
Ariosto, 155, 302, 303
Aristotile, 39
armi, 339-40
Arnaldo, Mastro, 40
Arnold, H., 235

Arnold, M., 234, 291
Arrigoni degli Oddi, E., 59, 60
arte povera, 104
Aubry, L. F., 333
Augusto, 302
Austen, J., 216
Aylesbury, Lady, 176
Bacchelli, R., 415
Bàccolo, L., 232 nota
Bach, J. S., 400
Baciocchi, E., 154, 169, 428 nota
Bacone, F., 220
Badoglio, maresciallo, 117, 131, 139
Bahr, H., 266, 267
Bajocchi, F., 384
Baldovinetti, A., 248
Baldwin, S., 173
Ballanche, 322
Balzac, H. de, 86
bambole, 227-238
Bandini (ditta), 202
Barbaro, F., 39
Baring, M., 249, 268
Barrés, M., 267
Bartolini, L., 162
Bartolini-Salimbeni, G.C., 203
Bartolomeo Veneto, 250

Bartolozzi, 145, 188 Basile, G. B., 258
Batsford (libraio), 67, 430
Beauharnais, Eugenio, 184, 333, 335, 336, 337, 361
Beauharnais, Giuseppina, 150, 214, 306 nota, 309, 326 nota, 337, 361
Beauharnais, Ortensia, 238, 325 nota, 333-337, 361, 402
Beauharnais, Stephanie, 326 nota
Becatti, N. (falegname), 196
Beckford, W., 390
Beerbohm, M., 292
Beeton, Mrs., 387
Beggrov, K., 317 nota
Belanger, E. J., 311
Bellangé, P., 300
Belli, G. G., 12, 53, 72
Bellini, G., 404
Belloc, H., 268, 289
Belloc, T., 85
Bellonci, M., 237, 415
Bellori, P., 83
Bellotti, F., 265 nota
Beloborodoff, A., 203
Belzoni, G., 187, 303
Bembo, cardinale, 382
Bemporad (editore), 42, 253
Benardout (antiquario), 300

Benedetto, L. F., 329
Benelli, S., 267
Benoist, baronessa de, 333 nota
Benoist, M. G., 402
Benvenuti, P., 331, 361, 378 nota
Berbignien de Terre-Neuve du Thym, A. V. C.,
336
Berenson, B., 65, 132, 133, 135, 264, 426
Berlioz, H., 88
Bernero, L., 124
Bernini, L., 410
Berry, duchessa di, 333 nota, 350, 360
Bertolozzi (antiquario), 195
Berwick, Lady, 197
Baudelaire, C., 430
Bezzuoli, G., 184, 344
Bianchi-Bandinelli, R., 135
Bianchini (antiquario), 152 biblioteca siciliana
imitante un trilithon, 84
Biedermeier, gusto, 67, 75, 89, 125, 206, 211,
240, 243, 316, 317, 390
Biennais, 154, 239, 396
Bigatti, G., 187
Binyon, L., 291
Birague de Visque, conte H., 124, 246
Bisson, G. B., 389
Björnson, B., 290
Blairman (antiquario), 51, 55

Blake, W., 205, 287
Blanchard, M.M., 430
Blangini, F., 308
Blessinger, F., 238
Blessington, Lord, 163
Blok, A., 21
Bobé, L., 378 nota
Boccaccio, 39 Böcklin, A., 313
Boesch (antiquario), 195
Boilly, L. L., 74, 78, 79
Boismaurin-Lassaux, 333
Bojer, J., 286, 396
Boldini, G., 122
Bonaparte, Carlotta, 415
Bonaparte, Girolamo, 309
Bonaparte, Giuseppe, 106, 239
Bonaparte, Luciano, 368, 431
Bondi, C., 315
Bonzanigo, G., 315
Borelli (antiquario), 138
Borghese, famiglia, 318, 391, 398, 416
Borghese, A., 319, 391
Borghese, Paolina, 99, 239, 402, 404
Borgia, famiglia, 15
Bosch, H., 142
Botta, C., 303
Botticelli, 29, 250

Botzaris, C., 237
Bourget, P., 407, 415
Bramante, 409
Brawne, F., 158, 329
Brenet, 397
Bridges, R., 281 nota, 291, 292
Briganti, G., 141, 142, 340
Brighton, *terraces*, 131, *veduta*, 226
Brigida, santa, 380 Brion, M., 205
Bristol, Theatre Royal, 114, *glass*, 115
Brocard, P., 236
Bronzino, 207, 227
Brooke, R., 273
Brown, J., 84
Brown, S., 225
bruciaprofumi, 228, 247, 340, 341
Brummel, Beau, 328
Brunery, F., 242
Bruscoli (antiquario), 244, 245, 246, 301
Bueno, A., 203 nota
Bullough, E., 281
Buongiovanni, S., 169
Burleigh, W. (Burleo), 39
Burne-Jones, E., 269, 290, 380
Burrese, P., 344
Burton, R., 330
Buss, G., 395

Byron, Lord, 157-162, 168, 269, 291 nota, 421
Caffi, I., 392
Cajumi, A., 254
Calamandrei, P., 344
Caldara, P., vedi Polidoro da Caravaggio
Calderoni, M., 268
Callari, L., 298
calligrafia, 64-65
Campanella, T., 136
Campovecchio, L., 392
Camuccini, V., 215
Canella, C., 391
Canella, G., 317, 390, 391
Canetti, E., 421
Canino, Luciano, principe di, 415
Canova, A., 62, 96, 99, 304, 368, 404
Capitani, S. (tappezziere), 196
Caracalla, 302
Caracciolo, F., 397, 398
Carafa, A., 172
Carlo I d'Inghilterra, 333
Carlo II d'Inghilterra, 51, 236
Carlo IV di Spagna, 350, 361
Carlo X, 165, 339, 362
Carlo Alberto, 187
Carlo il Calvo, 123
Carlo Ludovico, 301

Carlotta, principessa inglese, 64
Carlotta, principessa prussiana, 397
Carnevali, G. (detto il Piccio), 168 nota
Carpeaux, J. B., 307
Carrieri, R., 203
Cary, H.F., 330
Caro, A., 408
Casanova, G., 232 nota
Cassel, Residenza, 300
Castelnuovo-Tedesco, M., 225
Castiglione, contessa di, 158, 159
Catalani, A., 84, 187
Caterina da Siena, santa, 345
Caterina II, 240, 303
Catone, Marco, 39
Caylus, 339
Ceccarius, 298, 408
Cecchi, E., 60, 63, 135, 157, 192, 250 nota,
252, 258, 289, 431
Cecchi Pieraccini, L., 63, 203 nota
Cecioni, A., 30
Celasco, C., 246, 342, 343, 344, 345
Celenza, G., 254, 353, 403
Cellini, B., 174
Cento, A., 416 nota
cere, 168-77, 302, 365
Cermisinus, A., 40

Cervantes, 255
Cesare, 39, 302
Chaboulon, P. A. É., Fleury de, 100
Charapmeslé, M.me, 304
Chateaubriand, 104
Châtelet, M.me du, 320
Chatsworth, 96 sgg.
Chatterji, N., 179
Chaucer, G., 37, 198, 330
Chigi, A., 409
Chinnery, G., 163
Chippendale, T., 232
Chopin (fabbricante di lampade), 332
Ciardiello (antiquario), 109, 331
Ciccimara, G., 84
Cicerone, 39, 191, 249
Cicognani, B., 252
Cipollini, A., 306 nota, 307 nota.
Cippico, A., 273, 274, 275, 283, 284, 285, 286,
367
Cirillo, D., 359, 360 nota
Citelli, F., 221
Clarac, C.-O.-F.-J.-B., conte di, 319, 320, 321
Claremont, contessa di, 235
Clary Bonaparte, G., 402
Clementi, M., 215
Clerici, F., 59, 203, 204, 205, 384

Clésinger, 173
Cobianchi, G., 29
Cockerell, S., 290
Codivilla, 32
Colbran, I., 85
Coleridge, S. T., 329, 364 nota
Collins, W. (fabbricante di mobili), 328
Colombo, C., 302, 303
Colonna, F. (Polifilo), 12, 25, 98, 284, 404
Colonna, V., 382
Columella, 39
Comanducci, A. M., 331 nota
Comelli-Rubini, S., 85
Comparetti, D., 284
Corate, J. L., 398
Confalonier!, G., 273
Connolly, C., 235, 429
Constable, J., 331
Conte, A., 307
Conti, M., 85
Contrucci, P., 303
conversation pieces, 63, 73, 183, 215, 216,
243, 317, 318, 319, 358, 390, 398
Copley, J. S., 216
Corbara, G., 365
Cornelio Scipione Barbato, 192
Coronini, maresciallo, 47, 402

Corot, J. B.C., 94, 392
Correggio, 319, 321, 322, 323, 360
Coulaux frères, 339
Cupin, P. A., 360 nota
Coustou, G., 357
Creil, maioliche di, 89
Cresca (intagliatore), 149
Crescentini, G., 309
Crispí, F., 269
cristalli, 89, 155, 238, 364, 377, 398, 399
Cristofolotti Cipollini Grassini, sig.ra, 307
Croce, B., 136, 137, 177, 252, 255-263, 329
Cruppi, M.me, 286, 288
Crusio, C., 22, 24
Cunninghame-Graham, R.B., 283
Curtius, E. R., 267
Curtius, L., 126
Curzio Rufo, 39
Cyfflé, 332
Dagoberto I, 355
D'Allemagne, H.-R., 173, 332 nota
Dalmazia, duchessa di, 348 nota
Dalpin, 337
Dalton, H., 289
D'Ancona, A., 416
Danhauser, J., 81, 82, 201

D'Annunzio, G., 58, 150, 185, 186, 195, 219, 255, 259, 266, 269, 285, 286, 290, 329, 343, 356, 415

Dante, 37, 105, 133, 150, 183, 268, 292, 302, 303, 368 nota

Dati, C., 177

Daudet, A., 243

David, J.-L., 204, 300, 338, 347, 348 nota, 388

Dawe, G., 64

D'Ayala Valva, G., 205 nota

De Bosis, L., 283, 285

Debussy, C., 390

De Chirico, G., 204

De Francisco, S., 203-207

Degas, E., 233

Dehmel, R., 267

De la Barthe, G., 393

Delacroix, E., 304

D'Elei, marchesa, 37, 58, 62

Del Giudice, L., 346

Della Casa, G., 415

Della Gatta, S., 143, 144

Della Rocca (incisore), 307

Della Porta, G., 410

Della Valle, F., 136

De Lollis, C., 261, 365

Delpech, S., 76

Delvaux, P., 203

De-Mauri, L., 395
Demay, J.-B.-B., 108
Denham, J., 89
Denières e Mathelin, 341
Dennery, 157
De Pisis, F., 136
De Robeck, N., 282, 283
De Roy, 79
Deriavin, G.R., 29
Desmarais, F. G., 183, 184
De Visme, Ph. N., 369 nota
De Viti De Marco, marchesa, 283, 285
Devonshire, duchi di, 97, 98, 99
De Winter, B., 85
D'Hozier, 317
Dibdin, T. F., 364, 366
Dickens, C., 44, 98, 169, 176, 301
Dickinson, E., 386, 388
Digerini, A., 217
Di Giacomo, S., 354
Di Lustro, E., 259, 260
Di Marsciano, famiglia, 40, 41, 50, 123, 166, 217
Di Marsciano, Alcibiade, 34, 41, 47, 48, 86, 87, 207, 353
Di Marsciano, Angelina, beata, 38, 166, 352
Di Marsciano, Antonio, 38, 39, 40
Di Marsciano, Flora, 45 sgg., 48, 49, 123

Di Marsciano, Francesco Onofrio, 38
Di Marsciano, Lorenzo, 353
Di Marsciano Schiaroli, Margherita, 34, 48, 81, 165, 325
Di Marsciano, Polluce, 41, 46, 47
Disher, M. W., 187
Doin, J., 74, 77
Domenichino, 302
Donas, 361
Donghi, A., 124, 125, 133, 143, 203, 204, 206
Donini, F., 90
Donne, J., 250, 287, 288
Dorât, G., 77 Doria, G., 56, 144
Dostoevskij, 21, 48, 55 nota
Dou, G., 233 Doughty, O., 270 nota
Douglas, Alexander, marchese di, 347
Douglas, N., 253
Draga, regina di Serbia, 32
Drolling, M., 243
Dryden, J., 330
Du Bos, C., 232, 242, 248-250, 252, 253, 284, 285, 287, 428 nota
Duccio di Buoninsegna, 292
Duchesne, monsignor, 415
Ducis, L., 347
Dumas, A., 285, 292
Dumonthier, E., 313, 314 nota
Dun, N. F., 316

Dunbar, duchessa di, 235
Dünckel, W., 324, 326
Dupré, G., 292
Dupré, L., 389, 390, 391
Dürer, A., 272
Duse, E., 182, 270, 415
Duvernay, P., 236
Dysart, E., 92
Early, A. K., 235
Eliot, G., 416
Eliot, T. S., 219, 251, 252, 254
Elisabetta I, 91, 235
Ellenborough, Lady, 237
emblem, 211, 259, 361, 364
Emerson, R. W., 14, 170
Emilio Probo, 39
Endletzberger, J., 211 sgg.
Érard, 333, 342 nota, 427
Ercole I d'Este, 40
Eridge Castle, 230
Ernst, R., 152
Eschilo, 178
Euripide, 265
Eyles, Leonora, 129
Eyles, Vivyan, 126 sgg., 141, 399
Fabbriches, F., 85
Fabius (antiquario), 153

Fabre, X. F. P., 187, 367-369
 Fabricatore, G., 332 F
 abris, P., 369
 Fairfax Murray, C., 271
 Falqui, E., 254
 Fantoni, G., 184 Farina, F., 391
 Farnese, G., 19
 Federico II, imperatore, 181, 183
 Federico VII di Danimarca, 66
 Federico Guglielmo III, 89, 361, 397
 Federico Guglielmo IV, 65, 324
 Fedotov, P. A., 61 Falconieri, P. F., 410
 Ferdinando III di Toscana, 155, 424, 428 nota
 Ferdinando IV di Napoli, 143, 155, 303, 321,
 354, 397, 398
 Ferrando, G., 179
 Ferrara, Schifanoia, tavola di pietre dure, 151
 Ferri, E., 283
 Ferrieri, E., 252
 Fesch, cardinale, 15
 Filippo IV, 350
 Fini, Leonor, 57, 128, 143, 203, 205
 Fiorenzi, marchesa, 237
 Firenze, Sacristía di San Lorenzo, 109,
 Cappella dei Principi, 109, SS. Apostoli, 165, SS.
 Annunziata, 165, 167, 248, Duomo, 165, i
 Pretoni, 165, Ponte S. Trinità, 344, Pal.
 Mozzi, 217, Pal. Torrigiani, 217,
 quartiere d'Oltrarno, 35,

Giardino di Boboli, 198,

Giardino del Cavaliere, 180, 181, 193, 246;
dintorni: Poggio Imperiale, 112, Poggio
Gherardo, 344, Villa Riccarda, 344, S.
Margherita a Montici, 344, Amelia, 209, Pettata,
358, Villa dei Collazzi, 112; Fine della civiltà
delle ville, 245

Flameng, F., 308 nota

Flaubert, G., 250, 276, 277

Floro, Anneo, 39

Fohler, 172

Formichi, C., 13

Foscolo, U., 183, 197, 299, 367-369

Fragonard, H., 74, 80

Francesco I d'Austria, 89, 310, 361, 397, 398,
428 nota Francesco I di Napoli, 350

Francesco di Sales, santo, 302, 303

Francesco Giuseppe, 47

Frankfurter J., 203 nota Frécot, C., 361

French, signora, 391 Freud, S., 31, 273

Freudenthaler (fabbricante di pianoforti), 342

Frontali, G., 344

Frontino, Sesto Giulio, 39 Frost, R., 282 nota

Fry, W. T., 64

Gainsborough, T., 110, 216

Galilei, A., 410

Galileo, 302, 303

Galsworthy, J., 137, 283, 285

Gamba, C., 158

Gamba, P., 161
Gamer, J., 326 nota
Gancikoff, L., 20, 21
Gandhi, 286
Gandolfi, D., 332 nota
Garagalli, 367, 368, 369
Gardiner, Mrs. Alan, 273
Gardiner Rolf, 273, 274
Garmon Jones, W., 279, 385
Garneray, L., 77
Garnerey, A., 77, 350
Garnerey, J. F., 350 nota
Garnett, D., 181 nota, 289
Gattamelata, 38
Gauffier, L., 184 Gavarni, 211
Gavoty, A., 305, 306 nota
Geltrude, santa, 380
Genova, Palazzo Durazzo, 236 nota
Gentile, F., 139
Gentile, G., 137, 139, 257, 258
Gérard, F., 192, 306, 307, 308, 336 nota, 377,
402
Gérard, M., 73-77, 82
Gerôme, L., 240
Gherardi, V., 365
Gherardo delle Notti, 63
Giacomo I, 91, 366

Giambelardini (tappezziere), 196
Giambologna, 359
Giaquinto, C., 202
Gibbon, E., 50
Gide, A., 159, 287
Giorgio IV, 172, 327, 390
Giovanna d'Arco, 178, 182
Giovine, R., 155, 346, 354, 397
Giraud, G., 87
Girodet-Trioson, 64, 73, 78, 214, 359, 360
Gittings, R., 329
Giuffra, M., 203 nota
Giulio II, 408, 409
Glückwunschkarten, 59, 211 sgg.
Gnoli, R., 151 nota
Gnoli, U., 298 nota
Goethe, W., 72, 83, 111, 133, 137, 159, 176, 331, 356, 391, 398
Gogol', N. V., 21, 85, 86, 357
Goldoni, C., 302
Goldsmid, L., 369
Goldsmith, O., 387
Gonciarov, I. A., 21
Goncourt, E. e J. de, 175
Gonzaga, V., 236, 237, 238
Gonzales-Palacios, A., 428 nota
Gosse, E., 290, 291

Gounod, Ch., 241
Goya, 118, 258
Gozzano, G., 67, 382
Grammont, conte di, 236
Grandville, J.-I., 25
Grassman, J., 424 nota
Grassini, G., 304-310, 366
Gray, T., 170, 282
Greene, V., 233, 234
Gregorovius, F., 11
Greppi, E., 343
Greuze, 183
Grimaldi Monaco, F., 187
Grognot e Joinel (antiquari), 362
Grolier (stile di legature di libri), 92
Gropello, G., conte di, 321
Guarino Veronese, 39
Guercino, 302
Guérin, A., 317 nota
Guérin, C., 316
Guérin, J., 316
Guerrazzi, F. D., 34, 209
Guglielmo IV d'Inghilterra, 89, 366
Guglielmo IV d'Olanda, 427
Guglielmo V d'Olanda, 427
Guiffrey, J., 214 nota, 215 nota, 390
nota

Gustavo V di Svezia, 312
Gutkind, K., 249
Hackert, F., 84, 202, 238, 369, 393
Ham House, 91, 92, 93
Hamelin, 169
Hamilton, Lady, 168
Hamilton, Sir William, 369
Hampton Court, 91
Händel, G. F., 185
Hanoteau, J., 337 nota
Hardy, B. C., 176
Hardy, T., 249
Harris (antiquario), 121
Hatfield House, 91, 92
Hawthorne, N., 417
Heine, H., 236 nota
Herberstain, S., 27, 28
Herrick, R., 93
Herriot, f., 317 nota
Hertford, Lord, 429
Hess, J., 297 nota
Hessling, E., 311, 332 nota
Heuberger, X., 169
Highmore, J., 400
Hinterberger, J., 155
Hirschbrunner (fabbricante di strumenti musicali), 342
Hirschmann, J. B., 238

Hogarth, W., 192
Holbein, 98
Holdermann, G., 176
Hooch, P. de, 243, 318
Hope, T., 50, 328, 358 nota
Hopkins, G. M., 381
Hugo, V., 287
Huibans, M., 347
Hummel, K., 192, 315
Huntingdon, C., 242
Hutchins, P., 424 nota
Huxley, A., 370
Huysmans, J.-K., 250, 364
Ibsen, H., 229, 290
Ignazio di Loyola, sant', 427
Imbert (antiquario), 151

Impero, mobili: *barcelonnette*, 195, 196, *barcelonnette* del re di Roma a Fontainebleau, 195, 196, *bidet*, 125, 239, *bonheur-du-jour*, 396, 398, 399, consolle, 150, 151, divanetto, 402, 403, divano «Paphos», 314, lavabo di Giuseppina a Malmaison, 150, letto Jacob, 105, 106, portalegna, 99, psiche, 109, 151, psiche di Compiègne, 151, 238, scrittoio, 355, tavolo Jacob, 245, 345, 346, tendaggi e baldacchini, 200, 201, 202, 301, toletta, 238, 245, toletta di Ortensia Beauharnais a Malmaison, 238; mobili tedeschi, 228, 229, 245, scrittoio viennese, 401

«inganni», 64, 66, 175, 207 Ingres, J. D., 64, 165, 184, 204, 242, 318, 331, 359, 360 nota, 367,

- Invernizio, C., 34
- Isabey, J.-B., 397
- Jacob-Desmalter (fabbricante di mobili), 105, 106, 346
- Jacobs, F. G., 233
- Jacquait, M., 154
- Jahier, P., 344
- James, H., 133, 175, 210, 285, 370, 407, 417, 426
- Janneau, G., 194
- Jarro, 394
- Jedburgh, contessa di, 235
- Jefferson, T., 103
- John, F., 187, 188
- John, L. C-, 364
- Jones, Inigo, 98
- Jones, Isabella, 330
- Jordaens, J., 287
- Jourdain, M., 327
- Joyce, J., 204, 416, 424
- Radar, 143
- Keats J., 33, 37, 47, 133, 158, 250, 255, 269, 326-330, 358, 400
- Kenko, 423 Kent, W., 97
- Kenwood, 91
- Kesselring, maresciallo, 141
- Kinson, F. J., 402

Kistermaekers, 171
Klengel, J. C., 79
Klopstock, F. G., 159
Knoblock, E., 50
Knox, R., 269
Kobell, F., 79
Kothgasser, A., 364 Krafft, G. W., 22, 23, 24,
25
Labarchède, D., 333 nota
Lablache, L., 85, 86
Lacoma, F. J. P., 349
Ladislao, re di Napoli, 352
La Fayette, generale de, 314
Laffut, A., 105 nota
Laguerre, L., 97 Lalande, M., 85, 86
Lamartine, 78
Lamb, Lady Caroline, 160
Lamb, Charles, 261, 262, 279, 280 nota
Lambdon, L., 428
La Mésangère, 83, 121, 201, 301, 314, 363
Lami, E., 338
Landor, W. S., 268
Landseer, C., 239
Landwehr, J., 427
Larbaud, V., 173, 251, 252
Laugier (incisore), 347
Lavagnino, E., 331
Lawrence, D. H., 273, 274

Lawrence, T., 398 nota
Lazec'nikov, I. L., 22, 25
Leconte, C., 236
Ledoux-Lebard, D., 125, 239 nota
Lee, Vernon (Violet Paget), 158, 250, 263-283, 284, 287, 391.
Lefuel, H., 105, 106
Le Guay, Ch. É., 315
Lehàr, F., 224
Lehzen, Fräulein, 235
Leigh, Augusta, 161
Leisching, E., 315 nota
Lelong, P., 79 Lely, P., 236
Lemasle, L. N., 338
Lemonnier, H., 360 nota
Lemprière, J., 330
Lenormant, M.me, 322
Leonardo, 207, 306, 308
Leone X, 409
Leoni, C-, 308 nota
Leoni, L., 174, 177
Leopardi, G., 67, 133, 170, 269, 292
Leopoldo di Sassonia Coburgo (poi Leopoldo I del Belgio), 64
Le Page (armaiuolo), 339
Lépaule, 333, 334, 335
Lepri, S., 203 nota
Lermontov, M. Ju., 21, 381

Letarouilly, P., 12, IS, 298 nota, 362
Levasti, A., 179 Lewis, M., 85
Lhuillier (scultore), 311
Lippi, A. de', 298 nota Lippi, F., 34
Lippi, L., 172
Lipsio, Giusto, 250 Lisio (seteria), 201
Lizzani, E. (antiquario), 363 nota
Lizzani, G., 408, 425, 426
Loche, É., 360 nota
Loewenthal (antiquario), 177
Lomonosov, M. V., 29
Londonderry, marchese di, 323
Londra, Abbazia di Westminster, effigi di cera, 174, 235, Apsley House, 239, Garrick Club, 158, porto, 89 sgg
Loria, A., 251 nota
Lori-Pisani, L., 169
Lovelace, R-, 141
Lowes, J. L., 328
Lubrano (libraio), 341
Lucchesi-Palli, 350
Ludovico I di Baviera, 237, 238
Luigi XVI, 62
Luisa, regina di Prussia, 397
Lutzendorff, 332 nota
Luzzatto Guerrini, T., 307 nota
M'abellini, T., 224
MacCarthy, D., 158, 268

MacCarthy, J. R., 171 Macciò, D., 184 nota
MacDonald, generale, 319
Machiavelli, 302, 303, 393
Magalotti, L., 23, 149
Magini, G. B., 238
Maire, 239
Malaguzzi Valeri, F., 234
Malanate, 240, 243
Mallarmé, S-, 290, 291
Mallet, J.-B., 429
Malraux, A., 421
Manaut, L., 99
Manfredini, F.lli, 150 nota
Manissero, 218
Mannheim, Castello, 325 nota
Mansfield, K., 233
Manton, J., 339
Manzini, G., 173
Manzoni, A., 158
Marchand, L. A., 157
Marco Aurelio, 302
Marconi, G., 363 nota
Margherita, regina d'Italia, 394
Maria Amalia, consorte di Carlo III, 168
Maria Carolina, regina delle Due
Sicilie, 143, 398
Maria Isabella, figlia di Carlo IV, 350

Maria Luisa (Maria Luigia), imperatrice, 187, 309, 347, 397

Maria Luisa, regina di Spagna, 361

Maria Stuarda, 92, 334

Maria Teresa, 320

Maria Tudor, 91

Marignoli, marchese, 362, 363 nota

Marlowe, C., 90

Marmottan, P., 74, 105, 106

Marziale, 22, 135

Marzoli Cipollini, L., 306

Marzot, G., 261

Masaryk, 171 nota

Mascherino, 410

Masefield, J., 291, 292, 293

Masséna, 107

Massimiliano Giuseppe, re di Baviera, 428
nota

Massimo, L., principe, 350

Masson, F., 305

Matteini, T., 155

Matteotti, G., 280 nota

Matthiessen, F. O., 170, 171

Maupassant, G. de, 34, 209, 415

Maurin, 162

Maurois, A., 269

Mayer, C., 214, 215, 390 nota

Mazzinghi, G., 191, 390, 398

Mazzini, G., 270, 272
Mazzoni, G-, 87
Mazzoni, Marietta, 243
Medici, famiglia, Ferdinando, cardinale, 298
nota.
Maria, 108
Meisner, D., 431
Melchiori, G., 329
Melli (antiquario), 247
Melville, H., 77, 78
Menasce, J. de, 287
Mengs, R., 126
Meredith, G., 317
Mérimée, P., 139, 378, 383
Metastasio, 302, 307
Metternich, 154
Michaelles, 218
Michallon, A., 392
Michelangelo, 37, 109, 176, 302, 303, 399,
410
Middlemast, Miss, 375
Middleton, Mrs., 269, 270
Middleton Murry, J., 329 nota, 330 nota
Miers, J., 389
Migliaccio, L., duch. di Fioridia, 354
Migliara, G., 183, 393
Migliara, T., 393
Milanesi, G., 15

Milano, Caffè dei Servi, 389
Milbanke, Lady, 237
Miller, A., 171
Milton, J., 330, 351
miniature, 174, 398
Mirsky, D. S., 269
Misciatelli, P., 40
Moccas Court (Herefordshire), 108
Monaco di Baviera, Schönheitengalerie, 237
Montagny, É. H., 320, 321
Montaigne, 415, 416, 417
Montale, E., 197, 251-254, 348
Montanelli, C., 203 nota
Montesquieu, 136
Montesquiou-Fezensac, R. de, 421
Montez, L., 237
Montferrant, 317 nota
Montherlant, H. de, 286
Monti, G., 169, 171
Monti, N., 184, 331
Monti, V., 331, 430 Monticello, 103
Montrosier, E., 241
Morandotti (antiquario), 140
Moravia, A., 182
Morazzoni, G., 315 nota, 363 nota, 401 nota
Morel, 397
Morghen, R., 155

Morio, 309

Morison, D., 154

Morris, J., 270

Morris, M., 271, 272, 273

Morris, W., 290

Morrocchesi, A., 353

Moschini, V., 11, 256. 257

Mozart, 178

Moñoz, A., 11

Murat, Carolina, 304, 319, 320, 321, 322, 347, 396, 397

Murat Gioacchino, 55, 106, 245, 319, 322, 323, 338, 347, 393, 396, 397, 404

Murat, Luciano, 347, 396

Murat, principe, 320

Muratori, L. A., 303

Murray, colonnello, 367

Musset, A. de, 81, 241

Mussolini, B., 118, 120, 134, 135, 137, 139, 142, 143, 280 nota, 344

Napoleone, 66, 100, 187, 305, 308, 309, 322, 326 nota, 335; 338, 342, 347, 348, 349, 351, 361, 365, 379, 397, 402

Napoleone III, 333

Napoli, Reggia, 320

Nathan, E., 208, 209

Neal, K., 339

Nefertiti, 270

Negro, D., 320

Negro, S., 415 nota
Nelson, 82, 326, 328, 361, 397
Nenci, F., 184
Nencioni, E., 268
Nesti, C., 331
Neuberger, D., 176
Newstead Abbey, 158, 161, 162
Nicholson, P. e M. A., 328
Nicoderai, G., 305
Nicola 1, 97, 397, 398
Nicole, 381
Nicolson, H., 284
Nietzsche, F., 179, 267, 284
Nollekens, J., 174
Norton, C. E., 270
Norvins, J. de, 309
Novalis, 65
Novelli, E., 270
Novellino, 181
Nunes Vais, 31
Nuzio (Mastro Lorenzo detto), 39
Obach, K., 393
Oberlin, 390
O'Callaghan, D., 330
Ojetti, R., 415
Ojetti, U., 186 nota, 254, 348, 415
Oldenburgo, principessa di, 392

Olschki, C., 245
Omero, 121, 302
opera in musica, 87, 88
Orazio, 77, 218, 302
Origo, I., 158
orologi, 80, 95 sg., 107, 157, 346
Ortalli-Laurent, signora, 347
Ortega y Gasset, J., 175
Orten, J., 424 nota
Osterley Park, 91
Ovidio, 141
Pacca, cardinale, 186
Pacca, T., 186
Pace, B., 138
Paci, D., 58, 62
Pacini, G., 84
Paër, F., 307, 308
Paganini, N., 171
Palazzeschi, A., 407
Paléologue, M.-G., 27
Palladio (Rutilio Paolo Emiliano), 39
Pallavicini, principessa, 137
Pallotti (antiquario), 125, 187, 345
Palmieri, M., 39
Pancrazi, P., 258
Panzini, A., 285
Paolo da Venezia, 39

Paolo I di Russia, 392
Paolo III, papa, 410
papiers peints, 107, 369
Papini, G., 42, 267, 285, 286, 288
Papini, R., 408
Parigi, Hôtel Beauharnais, bagno, 63, fregio della Sala della Musica, 311 sg., Museo Carnavalet, mobili di Puteaux, 362
Parmiggiani, R., 203 nota Parmigianino, 98
Parodi, E. G., 365
Parrasio, 175, 177
Parronchi, collezione, 369 nota
Pascoli, G., 377 sg.
Pasquali, G., 135, 181, 365
Pasta, G., 84
Pater, W., 132, 133, 171, 232, 249, 264, 284, 353
Pavese, C., 171
Pazaurek, G., 89 nota, 213 nota, 397 nota
Pécheux, L., 168 nota
Pedrezzano, G. B., 27
Péladan, J., 179
Pelez, F., 324, 325
Pellizzi, C., 273
Pepys, S., 51, 236
Percier e Fontaine, 83, 328, 341, 362, 402
Persichetti (pittore), 155 sg.
Pertica, N., 85

Peruzzi, B., 410
Peters, P. F., 324
Petrarca, 39, 98, 159, 292, 302, 303, 425
Pettet, E. C., 323 nota, 330 nota
Philippovich, E. von, 426
Picasso, P., 204
Piccio, il, vedi Carnevali, G.
Piccoli, R., 281
Pianta, F., 80 nota
Piemonte, principessa di, 137
Pieraccini, F., 63
Piérard, 284
Pieri, F., 168
Piero della Francesca, 250
Pietro d'Abano, 40
Pietro il Grande, 90, 176
Pignatelli, F., principe di Strongoli, 338, 396
Pinelli, A., 14 nota, 84
Pinelli, B., 84, 315, 332, 393
Pio VII, 186, 238
Pio IX, 66
Piovene, G., 416 nota
Pirandello, L., 285, 288
Piranesi, G. B., 326, 327, 328
Pisa, L., 348, 349
Pistoia (dintorni), Villa Puccini, 302 sg.
pittura di genere, 232 sg., 241, 318

Piacci, C., 137, 169, 253, 284
Platone, 285, 302
Plinio il Vecchio, 39.
Plutarco, 39
Podesti, F., 215 Poe, E. A., 150, 386
Poldi-Pezzoli, G. G., 394 Polibio, 39
Polidoro da Caravaggio, 14, 15, 410
pompeiana, pittura, 76, 163, 168, 172
pompeiano, mobilio, 150
Poniatowski, A., 236
Poole, T. R., 168
porcellane, Berlino, 397, Capodimonte, 84, 85, 88, 143, 155, Dagoty, 153, Gardner, 21, Ginori, 155, Popoli, 21, Sèvres, 99, Vienna, 88, 152, 154, 155, 229, 364, 397, Vieux-Paris, 154, 155
Porter, J., 159
Portoghesi, P., 415
Pougin, A., 306 nota
Pound, E., 251, 252
Pourbus, F., 237
Poussin, N., 56
Powell, C. M., 202
Pratt, R., 198
Praz, Giulia Di Marsciano, 31 sgg., 35, 40, 41, 42, 45, 50, 121 sgg., 313
Praz, Lucia, 121 sgg., 124 sg., 131, 138, 139, 202, 217, 227, 228, 247, 248, 340, 399
Praz, Luciano, 32, 35, 313, 358

Praz, Mario, antenati Di Marsciano, 37 sgg., infermità al piede destro, 31, curato all'Istituto Rizzoli, 32, 383, ricordo del padre, 32, la madre, 31 sgg., 122 sgg., il nonno, 34, 86 sg., la nonna, 34, 165, rapporti col patrigno, 33 sgg., 42, matrimonio, 254, vita coniugale, 126 sgg., 191 sg., 311 sg., 399, 400, ha una figlia, 121, separazione dalla moglie, 57, 128, rivede la figlia nel 1946, 226 sg., abita a Vevey, 32, abita a Firenze, alle Cure, 32, in Via San Zanobi, 32, 33, 166, 167, 325, in Piazza dei Merli, 36, 246, 251, in Borgo San Frediano, 36, 197, 246, 382, scoperta di Roma, 11, 12, abita in Piazza Navona, 10, in Via Firenze, 10, in Via Principe Umberto, 10 sg., prende alloggio in Via Giulia, 12 sg., giochi infantili, 33, 164, 165, 166, 167, impressione del fasto delle chiese, 34, 167 sg., prime letture, 34, villeggiature a Cattolica, 10, 32, 33, 36, 313, gite in bicicletta, 36, 112, 209, 255, 264, 343 sg., dilettante pittore, 35, 313, collezionista di francobolli, 209, compagni di scuola, 208, 220-225, prima gita in campagna, 208 sgg., parodie di professori, 208, assiste ai primi esperimenti di volo, 218 sgg., prima frequentazione del cinematografo, 220, scrive il libretto di un'opera, 221 sgg., scrive una parodia di D'Annunzio, 343, scrive un romanzetto antifascista, 258, fa parte del Circolo di cultura, 344, frequenta l'Università di Bologna, 9, 10, 30, 157, frequenta l'Università di Roma, 10, 256, discute tesi di diritto internazionale, 42, pratica d'avvocato, 42, abbandona legge per le lettere, 42, all'Università di Firenze, 179 sgg., tesi di laurea su D'Annunzio, 255, prime lezioni d'inglese, 11, ottiene una borsa di studio per l'Inghilterra, 43, 268, nominato Senior Lecturer in Italian all'Università di Liverpool, 275, esperienze degli anni di Liverpool, 110 sgg., 275

sgg., soggiorno a Manchester, 126, 127, candidato alla cattedra d'italiano a Cambridge, 281, laurea *ad honorem*, 282 nota, traduttore, 254, 255, visite a Soffici a Poggio a Cajano, 254, 255, rapporti con Benedetto Croce, 255-263, rapporti con Vernon Lee, 263 sgg., rapporti con scrittori inglesi, 268 sgg., collaborazione al «London Mercury», 263 sgg., 385, amicizia con Montale, 251, primi amori, 34, 35, 179, 180, un fidanzamento, 10, 36, viaggio in Germania, 42, viaggio a Vienna, 43, a Salisburgo, 169, viaggi in Inghilterra, 93, soggiorni a Barcombe, 128, a Lewes, 129, 130, a Brighton, 130, 131, 226, 357, a Hove, 226, a Cortina, 134, fa conoscenza della vita dei collegi inglesi, 273, soggiorno ai Judge's Lodgings a Oxford, 274, visita a Stratford, 286, 287, impressioni ai ritorni in Italia, 95, suo tipo di intelligenza, 261 sg., talento di saggista divinato da Vernon Lee, 279, 280, memoria per le cose, 379, tendenze e manie, 21, tentativi di decorazione interna, 11, 36, 67, 151, 152, prime impressioni di stile Impero, 9, primi acquisti d'oggetti antichi, 11, 302, comincia a comperare mobili Impero, 43, 194, 195, 207, 247, 354, 355, acquisti sbagliati, 56-59, 192, 193, 247 sg., predilezione per le cere e i busti, 302, 303, 365, per le *conversation pieces*, 317, per le pitture d'interni, 317, 326, 350, ricami, 311 sg., studia il russo, 20, preso di mira da un ladro di libri, 53, impressioni della prima guerra europea, 10, 11, 224 sg., impressioni della seconda guerra europea, 117, 151 sg., 142, 217, 340, 342, 351, 375, incontra la Principessa di Piemonte, 137

Preraffaelliti, 269 sgg.

Presbitero, marchesa, 83

Prévost, abate, 113

Price, M., 274
Primaticcio, 156
Primoli, G., 415, 426
Properzio, 54
Proust, M., 29, 194, 287, 338
Prud'hon, P.-P., 214, 215, 390, 402
Puccini, N., 302
Puccini, T., 302
Pulteney, Lady, 235
Puritz, M., 208, 209
PuSkin, 21
Puteaux (fabbricante di mobili), 362
Quaglia, F., 305, 306, 307
Quarenghi, 362, 393
Rachette, D., 240
Racine, 249, 304
Radcliffe, A-, 176
Raffaello, 162, 410
Rajna, P., 282, 365
Ramsay, A., 303
Rasponi, contessa, 319
Rasputin, 27
Reade, B., 327
Rebora, P., 42, 275
Récamier, M.me, 108, 300, 316, 322
Recanati, casa Leopardi, 67
Recife, C., 96

Regency, mobili, 327 sgg., biblioteca, 50, 55, 59, *cheese-coaster*, 82, scaffale, 177, sgabello, 355, *sideboard*, 82, sofà, 192, 311, *sofa-table*, 326, *tea-caddy*, 82, *tallboy*, 358 nota, *wine-cooler*, 82

Reilly, D. E., 173, 174, 175

Reinhardt, M., 171

Reiset, visconte de, 350 reliquiari, 100

Rembrandt, 352

Reni, G., 256, 302, 394

Rennell of Rodd, Lord, 281

Restaurazione, mobili, biblioteca, 104, 301, 361, 362, bottiglie per profumi, 144, 228, calamaio, 357, *compotière*, 398, culla, 120, poltrone, 300, toletta, 194

Réveillon (*papiers peints*). 107, 108, 145

Revelstoke, Lord, 268 nota

Reynolds, J., 398

Ricci, Giovanni, cardinale, 298 nota

Ricci, Giulio, marchese, 12, 297, 375, 376, 400 nota, 421

Ricci, Olimpia, 398

Richardson, A. E., 361

Richter, G. M. A., 355 nota

Ricketts, C., 273

Ridolfi, L., 343

Righetti, marmoraio romano, 60

Rimbaud, A., 255 Riminaldi, G. M., 151

Ripa, C., 314, 364

Rockefeller McCormick, E., 100 nota

Robinson, E. A., 289

Rodolfo, arciduca, 174 Rolland, B., 347

Rolland, R., 267, 283, 284, 286, 288

Rolli, P., 351

Roma, Farnesina, affreschi, 145, 377, Pai. Borghese, soffitto Impero, 83, Villa Borghese, *appliques* di bronzo, 163, decorazioni, 169, Palazzo Ricci, 12, 13, 14, 297, 298 nota, 410, Palazzo Sacchetti, 15, 298, 410, Villa Medici, 298 nota, Piazza Ricci, 13, 116 sg., Via Giulia, 12, 298 nota. Via Monserrato, 116, Via di Montoro, 402, Roma negli anni della prima guerra europea, 11, con l'oscuramento, 131 sg., infestata dalle pulci prima della seconda guerra, 10, 14

Romney, G., 110

Roncioni, L., 183

Rosselli, C., 208, 344

Rosselli, N., 208, 344

Rossetti, D. G., 167, 269 sgg.

Rossi, avvocato, 42

Rossi, E., 344

Rossi, M. M., 262

Rossini, G., 85, 86

Rostagno, E., 179

Rostand, E., 430

Rothsay, contessa di, 235

Rothschild, N. C., 173

Rousseau, J.-J., 303

Roze, famiglia, 73 sgg.

Rozembergh, A., 21
Rubens, 54, 237
Ruffo, cardinale, 143
Ruffo, G., 39
Rusca, L., 362
Ruskin, J., 269
Russia, stile Impero, 20, porcellane, 21, 22
Sacco, G., 316
Sackville-West, V., 284
Sacre de Napoléon, 362
Saffo, 181, 182
Saintin, J.-É., 233, 240-243
Salerno, L., 408
Salgari, E., 210, 221
Salisburgo, Leopoldskron, 169, 171
Salisbury, Lord, 92
Sallustio, 39
Salutati, C., 39
Salvador! (antiquario), 346
Salvemini, G., 344
Salviati, F., 298
Sangallo, G., 410
Sangiorgi (antiquario), 157, 362
Santarelli, G. A., 169
Sargent, J., 122
Saxl, F., 153
Sbarbaro, C., 253

Schadow, J. G., 99
Schiaroli, famiglia, 48, 49
Schiller, F., 357
Schlenoff, N., 360 nota
Schloepke, C. C. F., 59
Schlosser, J. von, 173, 174
Schmidt, H., 338, 396
Scialoja, V., 352
Sciltian, G., 175, 242
Scott, M., 283
Scott, W., 25, 330 nota
Scudo, P., 306
Segrè (antiquario), 193
Sequestre, Vibio, 39
Serangeli, 338
Serao, M., 386 nota, 415
Sévigné, M.me de, 320
Sgricci, T., 361
Shakespeare, 14, 37, 39, 51, 55, 118, 120, 121, 133, 137, 164, 286, 287, 288, 303, 308, 326, 327, 329, 330 357, 417
Shannon, C., 273
Sharp, A., 233
Shaw, G. B., 287
Shée, 339
Shelley, P. B., 133, 179, 259
Siena, Chiesa di S. Domenico, pavimento graffito, 404

Signorelli, L., 37
silhouettes, 389
Sioli Legnani, E., 144
Sitwell, S., 215, 235
Smith, G., 328
Smith, Sampson, 193
Smith, sir Sidney, 89
Socrate, 302
Soffici, A., 254, 255
Sofia, arciduchessa, 237
Sofocle, 285
Southampton, contessa di, 93
Spalletti, G. B., 245, 319
Spencer, Lady, 237
Spender, S., 329 nota
Spenser, E., 89, 330
Spezzaferro, L., 408
Spirito, U., 256, 313
Spitzer, collezione, 174
Spontini, G., 88
Springer-Ricci, 313
Squire, J. C., 263, 266, 271, 286, 385
Staffordshire, ceramiche, 193, 386
Stalin. 171
Stazio, 428
Stechow, W., 360 nota
Stedingk, A. de, 398

Stendhal, 329
Stevens, A., 243
Stevenson, R. L., 232
Stieler, J. K., 237, 391
Stillman, Mrs. (nata Maria Sparlali), 269 sgg.
Strachey, L., 60
Stravinskij, I., 371
Strich, F., 258
Strong, E., 135, 353
strumenti musicali, 332 sg., 341 sg.
Stuart, G., 203 nota
Stubbs, G., 216
Subert (antiquario), 355, 356
Sudermann, H., 171
Suhr, Chr., 188
Suhr, Corn., 188
Sussex, conte di, 309
Suzville, Clotilde de, 320
Svetonio, 39
Svevo, I., 251, 252
Swebach dit Fontaine, 77
Swift, J., 230, 231, 232, 258
Swinburne, A. C., 65, 111, 254, 269, 270, 290
Symon Galleries (antiquario), 302
Syon House, 91
Tabard (fabbricante di strumenti musicali),
342

Tacca, P., 172, 350
Tafari, M., 408
Taglioni, M., 235
Taglioni, S., 84
Tagore, R., 179
Talani, T., 168
Tanadei, F., 172
tappeti, 83, 186, 247, 300, 342, 345, 377
Taranovskaja, M., 317 nota
Taraval, 303
Targioni, 33 sgg., 42, 43 tartaruga, motivo
ornamentale, 109, 362
Tassi, A., 13, 297
Tasso, T., 302, 303, 399
Tassy, J., 392
Tatiscev, A. D., 24
Taylor, J. C., 359
Tecchi, B., 252
Tenerani, 431
Teniers, D., 364
Tennyson, A., 126 sgg., 181, 264, 425
Terborch, G., 74
Teresa, 21, 55, 104, 140, 351, 376, 378, 403,
422 sg.
Thackeray, W. M., 339
Thermes, R., 203 nota
Thies, H. A., 236 nota, 237 nota
Thomas, A. J.-B., 12, 13

Thomire, 43
Thompson, F., 379
Thorne, Mrs. J. W., 234
Thorvaldsen, B., 60, 99, 157, 359
Tilli (libreria circolante), 208
Tissot, J. J., 233
Tito Livio, 39
Tito, E., 313
Tiziano, 302
Tolstoj, L., 21, 28, 290
Tomasi di Lampedusa, 431
Tommasi-Feroni, R., 203 nota
Tommasini, V., 391, 410
Tonelli, A., 243, 246
Torrighiani, P., 394
Traherne, T., 206, 323
Traugorina, Iacomello, 39
Trémont, barone de, 309 nota
Trench, H., 263, 264, 269
Trintzius, J. H., 144
Trogo Pompeo, 39
Trompeo, P. P., 192, 416, 417
Turgenev, 21 nota
Turnbull. M. H., 202
Twyford, T., 428
Ughelli, F., 38, 353
Umberto I, 32

Ungaretti, G.. 135
Unger, C., 391
Unterberger, I., 63
Valascus de Tarento, 40
Valla, L., 39 Vallecchi (editore), 255
Valturio, R., 39
Vamba (L. Bertelli), 209
Van Dyck, 241
Van Eyck, J., 216, 241, 288, 404
Vangelo di S. Luca, 265
Van Laer (Bamboccio), 256
Vannutelli, V., cardinale, 15
Varese, C., 369 nota
Varrone, M. Terenzio, 39
Vasari, G., 15, 298 nota Vasi, 191
Vegezio, Flavio, 39
Veio, 54
Velluti, G., 85
Velly, J., 203 nota
Venezia, Pai. Grassi, 230, Pal. Grimant, 30,
Pai. Mocenigo, 158, Ca' Rezzonico, cere, 175
Venio, O., 191, 365 ventagli, 389, 393-396
Verboeckhoven, B., 178
Vergerio, P. P., 39
Verlaine, P., 248
Vermeer, 242, 243, 318
Verne, J., 210

Vernet, H., 78, 338
Verrio, A., 97
Versailles, Galleria delle battaglie, 78
Verwée, L. P., 79
Vico, G. B., 303
Vien, J. M., 76, 428 nota
Viereck, P., 20, 65
Vigée-Lebrun, É., 164, 183, 306, 307
Vigevani (libraio), 369 nota
Viggiano, principessa di, 365
Vigolo, G., 53
Villain, 162
Villon, F., 308
Vincent, E. R., 369 nota
Virgilio, 39, 302, 314 sg.
Visconti, L., 242, 431
Vitruvio, 39
Vittoria, regina, 235 sgg., 239, 385, 386
vittoriano, gusto, 60, 385 sg.
Vittorio Emanuele III, 92, 254
Vivien, R., 130
Volkonskaja, Zinaida, 64
Volpi di Misurata, conte, 345
Voltaire, 282, 428
Wagner, R., 267, 276
Wainewright, T. G., 11
Walpole, H., 176

Watteau, 232, 313
Watts, F., 270
Webster, J., 175 sg.
Wedgwood, 145, 397
Weisweiler, A., 184
Welch, D., 229, 232
Wellington, 239
Wells, H. G., 173
Westall, 157, 162
Weymouth, Lord, 398
Wheatley, Grida di Londra, 114 sg.
Whitaker, H., 328 Wigand, B., 317
Wilde, O., 11
Wildenstein (antiquario), 347, 348
Wilhelmsthal, Schloss (presso Cassel), 36 nota
Wirkte, D., 218
Wilson, H., 160, 161
Winckelmann, 353
Wise, T. J., 291
Woodhouse, R., 329
Wölfflin, H., 258
Wood, R., 362
Woolf, V., 6, 284, 383, 399
Wordsworth, W., 81, 205, 234, 330
Wright, fratelli, 218
Wright, Mrs., 176
Wright, T., 398

Yeats, W. B., 61
York, duca di, 154, 303
York, duchessa di, 236
Yung-lo, 109
Zamoiska, Madame, 192
Zangwill, I., 284
Zanoli, A., 56
Zeri, F., 393
Zeusi, 175, 177
Zingarelli, N., 352
Zoffany, J., 216
Zola, É., 241 sg., 407, 426
Zumbo, G. G., 175, 196
Zurbaran, 79